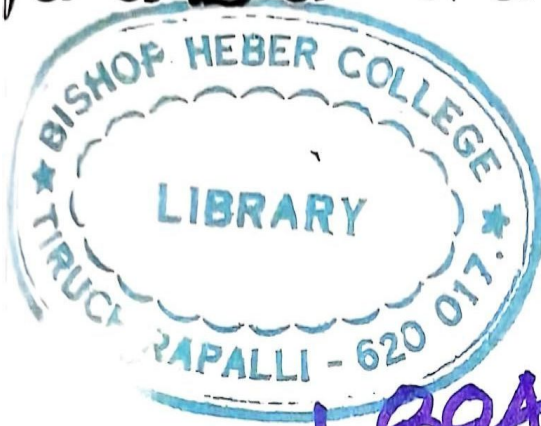


புத்தகக் கொள்கை



REF 894

2225

ஆசிரியர்கள் :

ரெனி வெல்லாக்

ஆஸ்டின் வாரன்

published under the auspices of the
INTERNATIONAL ASSOCIATION OF
TAMIL RESEARCH
1966

பாதி நிலையம்
59. பீராட்வே. சென்னை-1.

முதற் பதிப்பு : மார்ச், 1966.

Tamil translation of the book
'THEORY OF LITERATURE'

by

Rene Wellek and Austin Warren

Published by

Harcourt Brace and Company, New York, 1948

விலை ரூ. 12—00

225

கரளப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறைத் தலைவர்

டாக்டர் வி. ஐ. சுப்பிரமணியத்தின்

மேற்பார்வையில்

அங்குப் பயிலும் பிஎச். டி. பட்ட மாணவி

எல். குளேறியா சுந்தரமதி

மொழிபெயர்த்தது.

Bishop Heber College Library



00002225

894 REN.V

மொழிபெயர்ப்பின் முன்னுரை

ஏறத்தாழ நான்கு ஆண்டுகளாகக் கேரளப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறையில் “இலக்கியக் கொள்கை” எனும் இந்நூலைத் திறனாய்வுப் பர்ட் நூலாக எம். ஏ. மாணவர்களுடன் சேர்ந்து யிலும் வர்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. ஒவ்வோர் ஆண்டும் படிக்கும்போது இந்நூலிற் பல பகுதிகள் விளக்கமுற்றும், சில பகுதிகள் தெளிவில்லாமலும் இருந்தன. சில ஆண்டுகளில் முன் விளங்கிய பகுதிகள் பின் மயக்கந் தந்தன. எனினும் இந்நூலாற் பெறும் பயனைப்பற்றி எனக்கோ, மாணவர்களுக்கோ சிறிதும் ஐயம் தோன்றவில்லை.

இந்நூலாசிரியர்கள் ரெனி வெல்லாக்கும் ஆஸ்டின் வாரனும் பல திறனாய்வு நூற்கள், கட்டுரைகள், புத்தக மதிப்பீடுகள் ஆகிய வற்றை இந்நூலை வெளியிடுவதன் முன்னரே வெளியிட்டுள்ளனர். அவற்றின் சர்ரத்தை இந்நூல் பல இடங்களிற் கொண்டிருந்ததால் அவர்கள் செய்த நூற்களைக் கிடைத்த மட்டில் படித்துத் தெளிந்து கொண்டோம். இவ்வாசிரியர்கள் இருவரும் தாங்கள் நூல் செய்வதற்கு முன், திறனாய்வுத் துறையில் வெளியான முக்கியமான எல்லா வெளியீடுகளையும் சுருக்கி இந்நூலிற் தந்துள்ளனர். அவை அனைத்தையும் சுற்றலன்றி அனுபவ உணர்ச்சியுடன் இந்நூலைக் சுற்பதோர், சுற்பிப்பதோ இயலாது. ஆங்கில இலக்கியத்தோடு, ஜெர்மன், பிரஞ்சு, செக், இரஷ்யன் முதலிய மொழி இலக்கியங்களை யும் திறனாய்வு வெளியீடுகளையும் இவர்கள் இந்நூலிற் பயன்படுத்தி யுள்ளனர். அவற்றையும் ஓரளவு தெரிந்திருந்தாலன்றி இந்நூலை முற்றிலும் புரிவது இயலாது. அவை மட்டுமன்றி, இந்நூல் வெளி

களும் நிறைவேறுமாயின் இந்நூல் உருவாவதற்கு மேற்கொண்ட முயற்சிகள் வீண் போகவில்லை என்ற சமாதானம் எங்களுக்குக் கிடைக்கும் பரிசாகும்.

இம்மொழிபெயர்ப்பை வெளியிட அனுமதி தந்த கேரளப் பல்கலைக் கழகத்தாருக்கும், அச்சப் படிக்களைத் திருத்திய வித்துவான் மு. சண்முகம் பிள்ளையவர்களுக்கும், அழகாகப் பதிப்பித்து உதவிய பாரி -நிலையத்துப் பொறுப்பாளர் க. அ. செல்லப்பன் அவர்களுக்கும், வெளியீட்டின் செலவனைத்தும் மேற்கொண்ட அகில உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சிக் கழகச் செயலாளர் தனிநர்யக அடிகளுக்கும் கரங்கூப்பி நன்றி தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

திருவனந்தபுரம், }
21-3-1966. }

வி. ஐ. சுப்பிரமணியம்

நூலின் முன்னுரை

இந்நூலுக்குப் பெயர் வைத்தலில் எதிர் பார்த்ததைவிட மிகக் கூடுதலான இக்கட்டுகள் தேர்ன்றின. 'இலக்கியக் கொள்கையும் இலக்கிய ஆய்வு முறைகளும்' என்பதே இதற்குத் தகுந்த பெயராகும். எனினும் அது நீண்டது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னாயின் நீண்ட பெயரை முன் பக்கத்தில் அச்சிட்டு அட்டையின் குறுக்கே 'இலக்கியம்' என்று மட்டும் அச்சப் பொறித்தால் போதும். ஆனால் இன்று இயலாது.

நாங்கள் எழுதிய இந்த நூலுக்கு இணையான ஒரு நூல் நாங்கள் அறிந்த மட்டில் இல்லை. இலக்கியத் திறனாய்வுக் கருத்துக்களை இளைஞர்களுக்குக் கற்பித்தற்கு எழுதிய நூலன்று இது. மோரிஸ் எழுதிய 'நோக்கமும் முறையும்' என்ற நூலைப் போன்று இலக்கிய ஆய்வுத் துறையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள எல்லா முறைகளின் கோவையுமன்று. அரிஸ்டாட்டில் காலம் தொடங்கி, பிளயர், காம் பெல், கேம்ஸ் ஆகியவர்கள் காலம்வரை நிலவிய இலக்கிய ரசனை அதன் இலக்கணம் ஆகியவற்றோடு இந்நூல் சற்றுத்தொடர்பு கொண்டுள்ளது. எளிய இலக்கியங்களில் காணும் இலக்கிய வகைகளோடும், சொல்லமைப்பு, முறையோடும், 'இலக்கியத் திறனாய்வு அடிப்படைகள்' என்ற பெயரில் வெளியாகியுள்ள நூற்களோடும் தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கிய மதிப்பீடு ஆகிய இரண்டையும் இலக்கிய ஆய்வு, இலக்கிய வரலாறு ஆகிய இரண்டுடனும் இணைக்க முயன்றுள்ளோம். இலக்கிய வரலாற்றில் தங்கு நிலையை உடைய இலக்கியக் கொள்கைத் திறனாய்வு ஆகியவற்றிற்கு முரணான இயங்கு நிலையை இலக்கிய வரலாறுகக் கருதியுள்ளோம். எங்கள் நூல் ஜெர்மன் அல்லது இரஷ்ய மொழி நூற்களில் வெளியான சிலவற்றை ஒத்திருக்கிறது. எடுத்துக் காட்டாக வால்சல் எழுதிய 'கெஹால்ட் உன்ற் கெஸ்டால்ட்', ஜூலியஸ் பீற்றர்சன்

எழுதிய 'டை விஸன் ஷாப்ட் வான் டெர் டிஹ்' அல்லது தமஷ் வெஸ்கியின் 'இலக்கியக் கொள்கை' இவை ஆகும். ஜெர்மானியர் களைப் போல நாங்கள் பிறர் கருத்துக்களை அவ்வாறே தொகுத்து மட்டும் கூறவில்லை. பிறர் நோக்குகளையும் முறைகளையும் மேற்கொண்டாலும் நாங்கள் முரணாகாத அடிப்படைக் கொள்கையை அமைத்து எழுதியுள்ளோம். தமஷ் வெஸ்கி போல் தொடக்க மாணவர்களுக்குப் பயனாகும் முறையில் செய்யுள் அமைப்பு முறை போன்ற தலைப்பு களில் விளக்க முற்படவில்லை. ஜெர்மானியர்களைப் போல் உடன் பாட்டுக் கருத்துக்களை மட்டும்—தரவில்லை. இரஷ்யர்களைப்போல் வற்புறுத்தும் விதி முறைகளையும் கூறவில்லை.

அமெரிக்க நாட்டில் முன்னிலவிய ஆய்வு முறைப்படி நோக்கினால் எங்கள் முயற்சி படாடோபமானதாகத் தோன்றும். இலக்கிய ஆய்வு முறைகளின் அடிப்படைகளையும், ஊகங்களை அறுதியிடுவதும், நுண்ணிய ஆய்வு முறைகளின் போக்கைக் கணிப்பதும் மதிப்பிடுவதும் ஆய்வு முறைக்கே எதிரானது என்றும் கருதக் கூடும். எல்லா ஆய்வு வல்லுநர்களும் அவர்களைப் பற்றி நாங்கள் கூறியுள்ளதைப் படித்து அதிருப்தி அடையும் வாய்ப்பும் உண்டு. ஆனால் நுணுக்கமாக எல்லாவற்றையும் முற்றிலும் ஆராய நாங்கள் முயலவில்லை. எடுத்துக் காட்டியுள்ள இலக்கிய மேற்கோள்கள் எடுத்துக்காட்டுகள் மட்டும் தான்; எங்கள் வாதங்களின் தெளிவுகள் அல்ல. நூலட்டவணை தேர்ந்தெடுத்த நூற்களின் அட்டவணையே. நாங்கள் எழுப்பிப் ப எல்லாக் கேள்விகளுக்கும் விடை காணவும் நாங்கள் முற்படவில்லை. எல்லாத் தேசங்களிலும் நிலவும் ஆர்வ முறைகளைக் குறிப்பது எங்களுக்கும் பிறருக்கும் பயனளிக்கும் என்று கருதியுள்ளோம். அதைப் போலவே தக்க கேள்விகளைக் கேட்பதும், ஆய்வு முறைகளைத் தொகுத்துக் கூறுவதும் பயனளிக்கும் என்று நினைத்துள்ளோம்.

இந் நூலாசிரியர்களாகிய நாங்கள் இருவரும் 1939-ஆம் ஆண்டு ஐயோவாப் பல்கலைக் கழகத்தில் முதன் முதலில் சந்தித்தபோது, இலக்கியக் கொள்கை அதன் ஆய்வு முறை ஆகியவற்றில் இருவர் கருத்திற் காணும் ஒருமைப்பாட்டை உணர்ந்தோம்.

இருவரும் இருவேறு பயிற்சியையும் பின்னணிகளையும் சார்ந்தவர்கள்; எனினும் வரலாற்று முறை ஆய்வில் முதலில் ஈடுபட்டு எண்ண வரலாற்றில் கருத்துச் செலுத்தி, இறுதியில் இலக்கியப் படிப்பு இலக்கியத்தைப் பற்றியதாகமட்டும் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தைக் கொண்டோம். இலக்கிய ஆய்வும் மதிப்பீடும் ஒன்றை ஒன்று தழுவுவன என்ற கருத்தில் இருவரும் நம்பிக்கை உடையவர்கள் ஆவோம். பண்டைய இலக்கியத்தைத் தற்கால இலக்கியத் திலிருந்து பிரிக்க மறுத்தோம்,

1941-ல் நார்மன் போயர்ஸ்டர் பதிப்பித்த 'இலக்கிய ஆய்வு' என்ற நூலுக்கு இருவரும் சேர்ந்து 'வரலாறு', 'திறனாய்வு' என்ற கட்டுரைகளை எழுதினோம். போயர்ஸ்டரின் எண்ணத்திற்கும், ஊக்கத்திற்கும் இருவரும் கடப்பட்டவராவோம். அவர் கொள்கைக்கு எதிராக அமையாமல் இருக்குமாயின் இந்நூலைக் காணிக்கையாகப் படைக்கும் கருத்தும் உண்டு.

இந்நூலிற் காணும் கட்டுரைகளை எழுத மேற்கொண்டபோது இலக்கியத் துறையில் நிலவும் விருப்பத்தை அடிப்படையாக்கக் கொண்டோம். திரு, வெல்லாக் 1-2, 4-7, 9-14, 19 ஆகிய கட்டுரைகளை எழுதினார். திரு. வாரன் 3, 8, 15-18 ஆகிய கட்டுரைகளை எழுதினார். இறுதிக் கட்டுரையை இருவரும் சேர்ந்து எழுதினோம். எனினும், இந்நூல் கருத்து ஒருமைப்பாடுடைய ஆசிரியர்களைக் கொண்டது. கலைச் சொற்களிலும், எண்ணப் போக்கிலும், அழுத்தத்திலும், இரு ஆசிரி பர்களிடையேயும் சில முரண்கள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. எனினும் இரு வேறு மனங்கள் கொண்டுள்ள ஒருமைப் பர்டாகிய பயனை இந்நூல் கொண்டுள்ளது என்ற சமாதானத்தைப் பெற்றுள்ளோம்.

இறுதியில் சிலருக்கு நன்றி தெரிவிக்க வேண்டும். ராக்கிபெல்லர் தர்ம நிலையத்தின் கலைத்துறையில் பணியாற்றும் டாக்டர் ஸ்டீவன்ஸின் உதவி இல்லாதிருந்தால் இந்த நூல் உருவாகி இராது. ஐயோவாப் பல்கலைக் கழகத் தலைவர் டீன், துறைத்தலைவர் ஆகியவர் வேலைப் பளுவைக் குறைத்துத் துணை நின்றனர். ஆர். பி. பிளேக்முரூம், ஜெ. சி. ரான்சமும் ஊக்கமளித்தனர். வாலஸ்பெளலி, ரோமன் ஜாக்கப்ஸன், ஜாண் மக்கில்லர்டு, ஜாண்சி போப், ராபர்ட்பென், வாரன் ஆகியவர்கள் சில கட்டுரைகளை நுணுகிப் படித்தனர், அலிசன் ஓயிட் நூல் எழுதும் போது மிகவும் துணை நின்றார். அவர்கள் அனைவருக்கும் இரு ஆசிரியர்களும் நன்றிக்கடன் பட்டுள்ளோம்.

நாங்கள் எழுதிய கட்டுரைகளின் பகுதிகளை இந்நூலிற் சேர்ப்பதற்கு அனுமதியளித்த சில பதிப்பாளர்களுக்கும், வெளியீட்டாளர்களுக்கும் நன்றி தெரிவிக்க விரும்புகிறோம். லூஸியானாப் பல்கலைக் கழக அச்சகம், 'தென்னக விமர்சனம்' என்ற சஞ்சிகையின் ஆசிரியரான கிளியந்து புருக்ஸ் ('இலக்கியப் படைப்பின் நிலவு முறை' எனும் கட்டுரைக்காக), வட கரோலினாப் பல்கலைக்கழக அச்சகம் ('இலக்கிய வரலாற்றின் ஒரு பகுதி', 'இலக்கிய அறிவு', போயாஸ்டர் பதிப்பு 1941) கொலம்பியாப் பல்கலைக் கழக அச்சகம் ('இலக்கிய வரலாற்றில் கால நிலைகளும் இலக்கிய நிலைகளும்' என்ற கட்டுரையிலும், 'இலக்கியம், கலை ஆகியவற்றில் காணும் ஒற்றுமை' எனும்

கட்டுரையிலும் சில பகுதிகள்;) இவை 'ஆங்கிலக் கலைத்துறை' ஆண்டுச் சஞ்சிகையில் 1940, 1941-ல் வெளியாயின; தத்துவ நூல் நிலையம் ('நேர் நிலைக் கொள்கைக்கு எதிரான புரட்சி', 'இலக்கியமும் சமுதாயமும்' எனும் கட்டுரைப் பகுதிகள்; இவை 'இருபதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலம்' எனும் சஞ்சிகையில் வெளியாயின.) சிவாணி மதிப்பீட்டுச் சஞ்சிகையின் ஆசிரியர் ஜாண் பால்மர் (இலக்கியத்தில் பட்டப் படிப்பு என்ற கட்டுரை) ஆகிய நிலையங்களுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் எமது நன்றி உரியது.

நியூ ஹேவன்,)
மே. 1. 1948. }

ரெனி வெல்லாக்
ஆஸ்டின் வாரன்

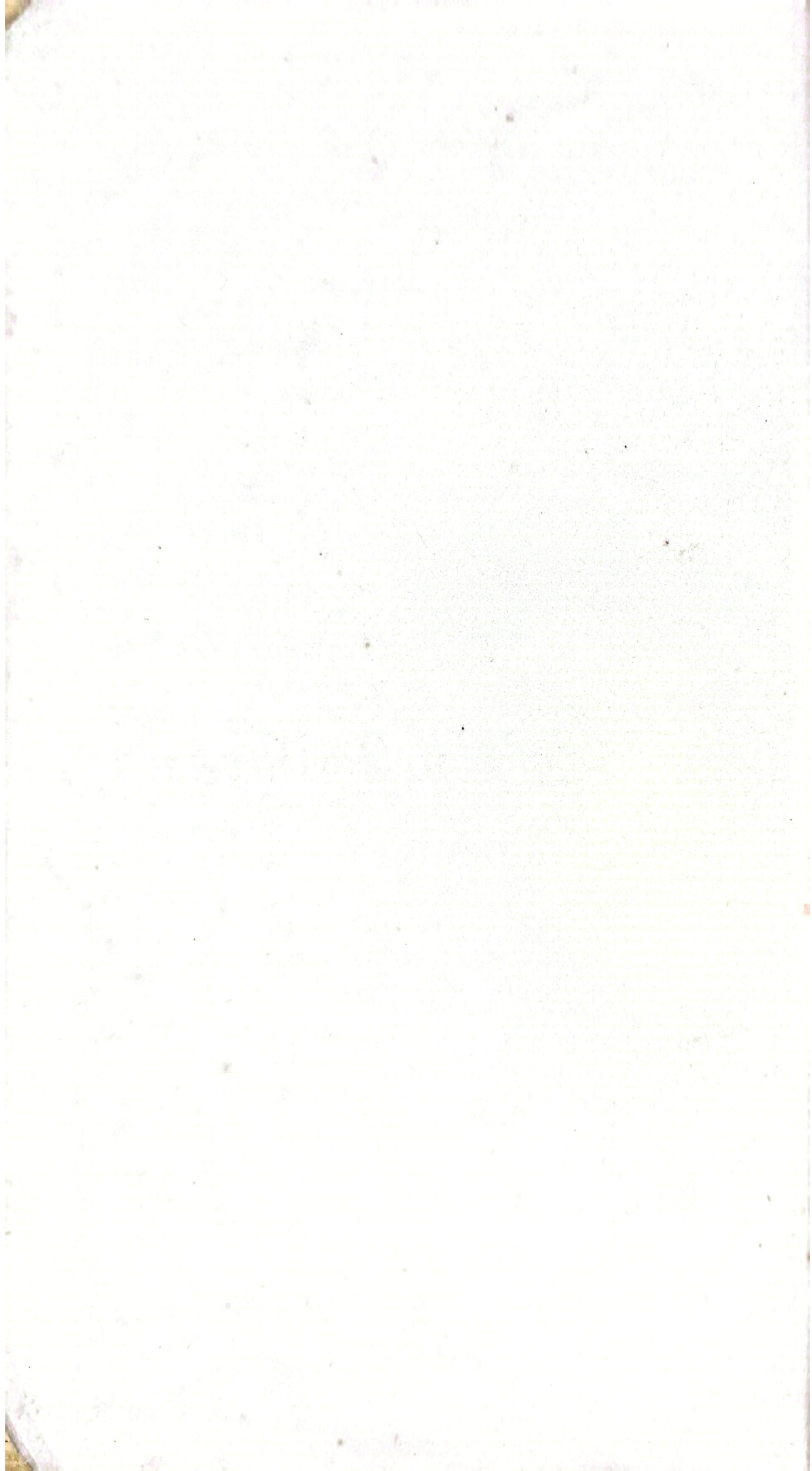
பொருளடக்கம்

	பக்கம்
மொழிபெயர்ப்பின் முன்னுரை	... v-viii
நூலின் முன்னுரை	... ix-xii

1. விளக்கங்களும் வேறுபாடுகளும்	... 1-67
1. இலக்கியமும் இலக்கியக் கல்வியும்	... 1
2. இலக்கியத்தின் இயல்பு ✓	... 10
3. இலக்கியத்தின் பயன் ✚ ✓	... 26
4. இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கிய வரலாறு	... 42
5. பொது இலக்கியம், ஒப்பு இலக்கியம், தேச இலக்கியம்	... 56
2. ஆரம்ப ஆய்வு முறைகள்	... 68-89
6. சான்றுகளை முறைப்படுத்தலும் நிறுவுதலும்	... 68
3. இலக்கியக் கல்விக்குரிய புற ஆய்வு நெறி முன்னுரை	...90-198 90
7. இலக்கியமும் வாழ்க்கை வரலாறும்	... 93
8. இலக்கியமும் உள இயலும் ✓	... 104
9. இலக்கியமும் சமுதாயமும் ✓	... 126
10. இலக்கியமும் கருத்துக்களும்	... 155
11. இலக்கியமும் பிற கலைகளும்	... 181

4.	இலக்கியக் கல்விக்குரிய அக ஆய்வு நெறி ...	199-418
12.	இலக்கியக் கலைப்படைப்பின் பகுப்பாய்வு ...	199
13.	இன்னோசை, ஒத்திசைவு, யாப்பு ...	228
14.	மொழிநடையும் மொழிநடை இயலும் ...	255
15.	உருவம், உருவகம், சமிக்ஞை, பழங்கதை ...	276
16.	புனைநிலை உரை கதையின் இயல்பும் முறைகளும் ...	320
17.	இலக்கிய வகைகள் ...	345
18.	மதிப்பிடுதல் ...	368
19.	இலக்கிய வரலாறு ...	390
5.	கல்விக் கழகங்களின் திறனாய்வு ...	419-440
20.	அமெரிக்கக் கல்லூரிகளில் இலக்கியக் கல்வி ...	419
6.	பிற்சேர்க்கை	
I.	கலைச்சொற்கள் ...	441
II.	நூலட்டவணை (Bibliography) ...	445

இலக்கியக் கொள்கை



விளக்கங்களும் வேறுபாடுகளும்

1

இலக்கியமும் இலக்கியக் கல்வியும்

நாம் முதலில், இலக்கியத்திற்கும் இலக்கியக் கல்விக்கும் இடையில் ஒரு வேறுபாட்டை அமைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இவை வெவ்வேறானவை. இலக்கியம் ஒரு படைப்பு; மேலும், அது ஒரு கலை (Art). இலக்கியக் கல்வி நுட்பமான அறிவியல் (Science) அன்று எனினும், அறிவு அல்லது கல்வியின் பிரிவுகளில் ஒன்று. இந்த வேறுபாட்டை அகற்ற முயன்று வருகின்றனர் எடுத்துக்காட்டாக, தானாக இலக்கியம் எழுதாமல் ஒருவர் இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடியாது; தானாகக் காவியப் பாக்கள் (Heroic couplets) எழுத முயலாமல் ஆங்கிலக் கவிஞன் போப்பையோ (Pope), உரைநடைப்பாக்களில் (Blank Verse) ஒரு நாடகம் எழுதாமல் எலிசபெத்துக் கால நாடகத்தையோ, ஒருவர் படிக்க முடியாது; அவ்வாறு படிக்கக் கூடாது என்றும் விவாதிக்கின்றனர். இலக்கியத்தைப் படைக்கும் அனுபவம் இலக்கிய மாணவனுக்குப் பயனுடையதேயாயினும், அவனது பணி இவ்வனுபவத்தினின்று முற்றிலும் வேறானது. அவன்தனது இலக்கிய அனுபவத்தை அறிவால் தெளிதற்குரிய சொற்களால் மொழி பெயர்த்து, அவற்றை ஓர் ஒருமைப்பாடுடைய திட்டத்திற்குள் ஒன்றுபடுத்த வேண்டும். அது பகுத்தறிவுடையதாக இருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் அறிவால் அறிதற்குரியதாக அமையும். அவனது கல்விக்குரிய முதற் பொருளாகிய இலக்கியம் அறிவிற்குப் பொருத்தமற்றது; அல்லது,¹ அறிவிற்குப் படாத சில கூறுகளையேனும் தன்னுள் கொண்டுள்ளது என்பது உண்மையாக இருக்கலாம். ஆனால் அதற்காக, இலக்கிய மாணவனது பணி, ஓவியக்கலையின் வரலாற்றறிஞன் (Historian of Painting). இசைத்துறையாய்வாளன் (Musicologist), சமூக

வியலறிஞன் (Sociologist), உறுப்புக் கூறுகளை ஆய்பவன் (Anatomist) போன்றோரது பணியினின்று வேறுபட்டதன்று.

இலக்கியத்திற்கும் இலக்கியக்கல்விக்கும் இடையில் அமைந்த இத்தொடர்பால் சில கடினமான சிக்கல்கள் தோன்றியுள்ளன. இவற்றைத் தீர்ப்பதற்காக அளிக்கப்பெற்ற தெளிவுகள் பல. சில கொள்கையாளர் இலக்கியக்கல்வி அறிவின்பாற்பட்டது என்பதை மறுப்பர். இவர்கள் இலக்கியத்தை மறுபடியும் சிருஷ்டிப்பதற்கு, அதாவது ஒரு “இரண்டாவது படைப்பிற்கு” ஆலோசனை கூறுவர். இதற்குச் சான்றாக, உலகப்பிரசித்தி பெற்ற ‘மோன லிசா’ (Mona Lisa) என்ற ஓவியத்தைப் பற்றி பேற்றர் (Pater) எழுதிய வருணனைப்பகுதியையும் சைமண்ட்ஸ் அல்லது சைமன்ஸ் (Symonds or Symons) எழுதிய சொல்லழகு வாய்ந்த பகுதிகளையும் கூறலாம். இத்தகைய “படைப்புத் திறனாய்வு” இலக்கியத்தின் நகலை உருவாக்கும் முயற்சியாக அமைந்துள்ளது. இது தேவையற்றது; சிறந்த நிலையில் அமையுமானால், அசல் கலைப்படைப்பின் மொழிபெயர்ப்பாக அமையலாம். இது வழக்கமாகத் தரம் தாழ்ந்தது. இலக்கியத்திற்கும் இலக்கியக் கல்விக்கும் இடையே நாம் அமைத்த வேறுபாட்டை வைத்துக்கொண்டு, சில கொள்கையாளர், தவறான சில முடிவுகளை மேற்கொண்டுள்ளனர். இவர்கள் கருத்துப்படி, நாம் இலக்கியத்தைக் கற்கவே இயலாது. அதை வாசிக்கலாம், பாராட்டலாம். அதினின்று மகிழ்வு பெறலாம். வேறு சிலர், இலக்கியத்தைப் பற்றிய எல்லாவிதச் செய்திகளை மட்டும் நாம் திரட்டலாம் என்பர். உண்மையில், இத்தகைய தவறான கருத்து நாம் நினைப்பதைவிட மிக அதிகமாகப் பரவியுள்ளது. நடைமுறையில், இக்கருத்து சூழ்நிலையை வைத்து இலக்கியத்தைக் கற்கும் கல்வியை வலியுறுத்திச் செல்கின்றது; இதைக் கடந்து, இலக்கியத்தைக் கற்கும் முயற்சிகளைத்தையும் குறைவுடைய தாக்குகின்றது. பொதுவாக ஓர் இலக்கியத்தைப் பாராட்டுதல், சுவைத்தல், அதில் ஆர்வங்காட்டுதல் போன்றவை தனிப்பட்ட முறையில் இலக்கியத்தை இரசிப்பவர்களுக்கே உரியவை என ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே, திடமான இலக்கியப்புலமை பெறும் இலக்கியக் கல்வியினின்று, இவை அகற்றப்பட்டுள்ளன; இந்நிலை வருந்தத்தக்கது. இவ்வாறு இலக்கியப்புலமை ஒருபுறமும் இலக்கியத்தைப் பாராட்டும் நிலை மறுபுறமுமாக அமைந்த இரட்டைநிலை, ஒழுங்கான அதேவேளையில் இலக்கியப் போக்குடைய பாராட்டு ஆய்விற்கு உரிய வழிவகைகளை அமைக்காது.

கலையை, அதிலும் குறிப்பாக, இலக்கியக்கலையை எவ்வாறு அறிந்து தெளியக் கூடிய நிலையில் கற்பது என்பதே பிரச்சினை. இதைச் செய்ய முடியுமா? எவ்வாறு செய்யலாம்? இயற்கை அறிவியலுக்குரிய (Natural Science) முறைகளை இலக்கியக் கல்வி முறைகளாக அமைத்துக் கொள்வதால் இதனை மேற்கொள்ளலாம் என்பது ஒரு சாரார் கருத்து. இவ்வாறு கொள்ளும்போது, பல நிலைகளை நாம் வேறுபடுத்தி அறிய முடியும். அறிவியல் முறைகளான 'சோதித்தறியும் தன்மை' (Objectivity), 'தற்சார்பற்ற நிலை' (Impersonality), 'தெளிவு' (Certainty) என்பவற்றை இலக்கியக்கல்வி முறைகளாக அமைப்பது ஒரு நிலை. இதன் மூலம் நாம் நடுவுநிலை உண்மைகளைத் திரட்டலாம். அறிவியலின் "பிறப்புறவு முறையை" (Genetic Method) கொள்வது மற்றொரு நிலை. ஒன்றிற்குக் காரணமாக முன்னிகழ்ந்தவை, அவற்றின்தோற்றநிலைகள் ஆகியவற்றைக் கற்பதன் மூலம் இம்முறையை இலக்கியக் கல்வியில் அமைக்கலாம். இலக்கியங்களின் காலம் பற்றி நாம் அறிந்திருந்தால் அவற்றிடையே உள்ள உறவுகளை இந்த முறையை வைத்துக் காணலாம். இலக்கியத்தை விளக்க, இந்தக் காரண காரிய ஆய்வைப் பயன்படுத்தும்போது, இது இலக்கியத்தின் தோற்றத்திற்குப் பொருளாதார சமூக அரசியல் நிலைமைகளைக் காரண நிலைகளாக அமைத்து விளக்குகிறது. மேலும் சில அறிவியல் துறைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் அளவு முறைகளை இலக்கியக் கல்விக்குக் கொண்டு வரலாம். எடுத்துக் காட்டாக, புள்ளிவிவரம் (Statistics), விளக்க அட்டவணை (Charts), வரைபடம் (Graphs) போன்றவற்றைக் கூறலாம். கடைசியாக உயிரியல் (Biology) கொள்கைகளைப் பயன்படுத்தி இலக்கியத்தின் தோற்ற வளர்ச்சியைக் காணும் முயற்சிகளும் நடைபெறுகின்றன.

இம்மாற்றத்தால் என்னென்ன விளைவுகளை எதிர் நோக்கி நோமோ, அவை ஏற்படவில்லை என்பது இன்று பொதுவாக நிலவி வரும் உணர்வு. அறிவியல் முறைகள் சிலவேளைகளில் சில குறிப்பிட்ட துறைகளில் பயனளித்துள்ளன என்று வேண்டுமானால் கொள்ளலாம். மூல பாடத்திறனாய்வுக்குரிய (Textual Criticism) சில முறைகளில் புள்ளி விவரம் பயன்பட்டதை எடுத்துக் கூறலாம். ஆனால் அறிவியல் முறையை இலக்கியக் கல்விக்கு மாற்றுவதை ஆதரித்த பலரும் இன்று தங்கள் தோல்வியை ஒப்புக்கொண்டுள்ளனர்; அல்லது இதன் வெற்றிபற்றி

ஐயுறுகின்றனர்; அல்லது அறிவியல் முறை வருங்காலத்தில் வெற்றி பெறலாம் என்று நம்பி ஏமாறுகின்றனர். இவ்வாறு ஆங்கிலத் திறனாய்வாளரான ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் (I. A. Richards) எல்லா இலக்கியச் சிக்கல்களுக்கும் நரம்பாய்வு இயலின் (Neurology) வருங்கால வெற்றி, தெளிவு தரும் என்று வழக்க மாகக் குறிப்பிடுவார்.

இயற்கை அறிவியல் முறைகளை இலக்கியக் கல்வியில் பெரு மளவில் பயன்படுத்தியதால் ஏற்பட்ட சில சிக்கல்களைக் குறித்து நாம் சிந்திக்க வேண்டும். அவற்றை மிக எளிதாகத் தள்ளிவிட இயலாது. இயற்கை அறிவியலுக்குரிய முறைகளும் இலக்கியக் கல்வி முறைகளும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையவை; ஒன்றை ஒன்று கவிந்தும் செல்கின்றன. சான்றுப்பொதுமை (induction), ஊகப் பொதுமை (deduction), பகுத்தல் (analysis), தொகுத்தல் (synthesis), ஒத்து நோக்குதல் (comparison) போன்ற அடிப்படை முறைகள் எல்லா அறிவுத் துறைகட்கும் பொதுவானவை. ஆனால் வேறு சில முறைகளும் சிறந்தவையாகத் தோன்றுகின்றன. இவை இயற்கை அறிவிய லினின்று கொள்ளப்படாதவை; எனினும் அறிந்து தெளிதற் கேற்ப அமைந்தவை. இவை சிறந்த இலக்கியக் கல்வி முறை களாக அமைந்துள்ளன. மானிட ஞானத்தின் (Humanities) சாதனைகளை அறிவுத்துறையினின்று அகற்றுவது உண்மைக்குப் புறம்பானது. தற்கால அறிவியல் முன்னேற்றம் நிகழ்வதற்கு வெகுகாலத்திற்கு முன்னரே தத்துவம் (Philosophy), வரலாறு (History), சட்டவியல் (Jurisprudence), சமய சித்தாந்தம் (Theology), மொழிநூல் (philology) ஆகிய துறைகள் சில சிறந்த அறிவியல் முறைகளை ஆராய்ச்சி முறைகளாக அமைத் துள்ளன. இவற்றின் சாதனைகள், இன்றைய பெளதிக அறிவி யலின் (Physical Science) கொள்கைகளும் சோதனைகளும் பெற்றுள்ள வெற்றிகளால் ஒளியிழந்து தோற்றமளிக்கலாம். ஆனால் இவை உண்மையானவை; நிலையானவை. சிலவேளை இவை ஒரு சில சீர்திருத்தங்களுடன் மறுபடியும் புத்துயிர் ஊட்டப்பெற்றுப் புதுப்பிக்கப் பெறலாம். இயற்கை அறிவிய லுக்கும் மானிட ஞானத்திற்கும் இடையே அமைந்த இவ்வேறு பாடுகள் இவற்றின் முறைகளையும் குறிக்கோளையும் அடிப்படை யாகக் கொண்டமைந்துள்ளன என்பதை நாம் உணர வேண்டும்.

இந்த வேறுபாட்டை விளக்குவது ஒரு கடினமான சிக்கல். 1883ஆம் ஆண்டிலேயே வில்ஹெம் டில்தே (Wilhelm Dilthey) இயற்கை அறிவியல் முறைக்கும் வரலாற்று முறைக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டை, 'விளக்குதல்', 'புரிந்துகொள்ளுதல்' என்பவற்றிடையே அமைந்த வேறுபாடாகக் கண்டார். அவர் கருத்துப்படி, அறிவியல் வல்லுநன் ஒரு நிகழ்வை அதற்கு முன் அதற்குக் காரணமாக நிகழ்ந்தவற்றை வைத்து விளக்குகிறான். ஆனால் வரலாற்று வல்லுநன் அதன் பொருளைப் புரிந்து கொள்ள முயற்சி செய்கிறான். புரிந்து கொள்ளும் இந்தப் போக்கு இயல்பாகவே தனிப்பட்டதும், விருப்பு வெறுப்பிற்கு உட்பட்டதுமாகும். ஓராண்டிற்குப் பின்னர், அதாவது 1834இல் பிரசித்தி பெற்ற தத்துவ இயல் வரலாற்று வல்லுநராகிய (Historian of Philosophy) வில்ஹெம் விண்டல் பாண்ட் (Wilhelm Windelband) வரலாற்று அறிவியல் முறைகள் இயற்கை அறிவியல் முறைகளை ஒட்டி, அவற்றைப் போல அமையவேண்டும் என்ற கருத்தை எதிர்த்தார். இயற்கை அறிவியல் வல்லுநன் பொதுச் சட்டங்களை நிறுவ விரும்புகிறான்; ஆனால், வரலாற்று வல்லுநன் தனிச் சிறப்பான ஒப்பற்ற உண்மையை உணர முயல்கிறான். இந்தக் கருத்து விளக்கப்பெற்று ஹைன்ரி ரிக்கேரால் (Heinrich Rickert) ஓரளவு சீர்திருத்தப் பெற்றது. இவர் பொதுவாக்குதலுக்கும் தனிப்படுத்துதலுக்கும் இடையே அமைந்த வேறு பாட்டைவிடப், பண்பாட்டு அறிவியலுக்கும் (Sciences of Culture) இயற்கை அறிவியலுக்கும் இடையில் தெளிவான வேறுபாட்டை அமைத்தார். பண்பாட்டு அறிவியல் திட்பத்தையும் தனித்துவத்தையும் வலியுறுத்துகின்றது என்பது இவர் கருத்து. சில மதிப்பீட்டுத் திட்டங்களைக்கொண்டே இந்தத் தனித்துவ நிலைகளைக் கண்டுணர முடியும். பண்பாடு என்பதற்குரிய மாற்றுச் சொல்லாகவே மதிப்பீட்டுத் திட்டங்கள் என்ற சொற்றொடர் அமைந்துள்ளது. பிரான்ஸ் நாட்டில் (France) ஏ. டி. சினைபால் (A. D. Xenopol) இயற்கை அறிவியல் திரும்பத் திரும்ப வரும் உண்மைகளையும், வரலாறு, ஒன்றிற்குப் பின் ஒன்றாக வரும் உண்மைகளையும் கொண்டுள்ளன என்ற அடிப்படையில் இவ்விரண்டையும் வேறுபடுத்தினார். இத்தாலியில் (Italy) பெனிடிக்டோ குரோச்சே (Benedetto Croce) தமது முழுத் தத்துவத்தையும் இயற்கை அறிவியல் முறைகளினின்று முற்றிலும் வேறுபட்ட வரலாற்று முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டமைத்துள்ளார்,

இச் சிக்கலைத் தெளிவாக ஆய்ந்து அறிய முதற்கண், அறிவியலை வகைப்படுத்துவதும், வரலாற்றிற்குரிய தத்துவத்தை அறிவதும், அறிவுக் கோட்பாட்டைத் தெரிந்து கொள்வதும் தேவை. ஆயினும் இலக்கிய மாணவன் ஒருவன் எதிர் கொள்ள வேண்டிய ஓர் உண்மையான சிக்கல் உள்ளது. இதனைச் சில தகுந்த எடுத்துக்காட்டுக்களால் குறிப்பிட முடியும். நாம் ஏன் ஷேக்ஸ்பியரைக் (Shakespeare) கற்கின்றோம்? பொதுவாக அவருக்கும் பிறருக்கும் உள்ள பொதுப் பண்புகளை அறிய நாம் ஆர்வம் கொண்டு கற்கவில்லை. அவ்வாறு நாம் ஆர்வம் கொண்டிருந்தால், பிறிதொருவரது இலக்கியத்தையும் ஷேக்ஸ்பியருடைய இலக்கியத்தைப் போன்றே கற்றிருக்கலாம். அல்லது எல்லா ஆங்கிலேயர், மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தினர், எலிசபெத்துக் காலத்தவர், கவிஞர், நாடக ஆசிரியர்—சுருக்கமாக எல்லா எலிசபெத்துக் கால நாடக ஆசிரியர்களுடன் ஷேக்ஸ்பியர் பொதுவாகக் கொண்டிருந்த தொடர்பில் நாம் ஆர்வம் கொள்ளவில்லை. அவ்வாறெனின் நாம் அவருடைய இலக்கியத்தைக் கற்பதைப் போன்று டெக்கர் (Dekker) அல்லது ஹேவுட் (Heywood) ஆகியோரது இலக்கியத்தைக் கற்றிருப்போம். எது ஷேக்ஸ்பியருக்குத் தனிச் சிறப்பானது, எது ஷேக்ஸ்பியரை ஷேக்ஸ்பியர் ஆக்குகிறது என்பதையே காண விழைகிறோம். தெளிவாக இது தனித்துவம், அல்லது மதிப்பு பற்றிய ஒரு பிரச்சினை ஆகும். ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குரிய இலக்கியம் அல்லது ஓர் இயக்கத்தின்பாற்பட்ட இலக்கியம் அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட தேச இலக்கியத்தைக் கற்கும்போதுகூட, இலக்கியமாணவன் அதை ஒரு தனித்துவமாக—அதாவது அதற்குரிய தனிச் சிறப்பான தன்மைகளாலும் பண்புகளாலும் அதனோடு ஒத்த பிறவற்றினின்று வேறுபடுத்தப் பெற்ற தனித்துவ நிலையுடையதாகக்—காண்பதிலேயே ஆர்வம் காட்டுகிறான்.

இலக்கியத்தின் தனித்துவ நிலையை ஆதரிக்க மற்றுமொரு சான்று உள்ளது. இலக்கியத்தில் பொதுச் சட்டங்களை நிறுவ எடுத்த முயற்சிகள் எப்போதும் தோல்வியடைகின்றன. ஆங்கில இலக்கியத்தின் சட்டம் என வழங்கப்பெறும் எம். கசமியா னுடைய (M. Cazamian) கோட்பாட்டின்படி ஆங்கில தேசிய உள்ளம், அறிவு, உணர்வு என்ற இரு துருவங்களிடையே ஊசலாடுகின்றது; நாம் தற்காலத்தை நெருங்க நெருங்க, இந்த ஊசலாட்டம் மிகுந்த வேகத்தைப் பெறுகிறது. ஆனால் இந்தப்

பொதுச் சட்டம் பயனற்றது அல்லது தவறானது. விக்டோரியா கால இலக்கியத்திற்கு இது பொருந்தவில்லை. இத்தகைய இலக்கியப் பொதுச் சட்டங்கள் பல, செயல் எதிர்ச்செயல், மரபு அதற்கெதிராக அமைந்த புரட்சி போன்ற சாதாரண உளவியல் உண்மைகளாக மாறிவிடுகின்றன. இவை தெளிவான கூற்றுக்களாக அமைந்த போதிலும், இலக்கியப் போக்குப் பற்றி குறிப்பிடத்தக்க எதையும் நமக்குத் தெரிவிக்க இயலாதவை. மின்சாரம், வெப்பம், ஈர்ப்பாற்றல் (Gravitation), ஒளி என்பவற்றை ஒரு பொது வாய்பாட்டில் அறுதியிடும் சில பொதுக் கொள்கைகளில் பெளதிக இயல் (Physics) தனது வெற்றியின் சிகரத்தை எட்டிவிடலாம். ஆனால் இலக்கியக் கல்வியின் நோக்கத்தை அடைய இத்தகைய பொதுச் சட்டங்கள் பயன்படா. எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு பொதுவானவையாகவும் நுண்பொருள் நிலையானவையாகவும் சட்டங்கள் அமையுமோ, அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு அவை வெறுமையாகத் தோன்றும். கலைப்படைப்பிற்குரிய திடமான பொருள் அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு நமது கவனத்தை விட்டு நழுவிவிடும்.

இவ்வாறு நமது சிக்கலுக்கு ஒவ்வாத இரு விளக்கங்கள் அளிக்கப்படுகின்றன. அவற்றில் ஒன்று இயற்கை அறிவியல் அடைந்துள்ள சிறப்பால் மதிப்புப் பெற்றுள்ளது. இது அறிவியல் முறையையும் வரலாற்று முறையையும் தனிப்படுத்துகிறது; கருத்துக்களைச் சேகரிப்பதற்கோ அல்லது பொதுவான வரலாற்றுச் சட்டங்களை நிறுவுவதற்கோ வழி வகுக்கின்றது. ஆனால் மற்ற விளக்கம் இலக்கியப் புல்மை அறிவியலின்பாற்பட்டது என்பதை மறுப்பதுடன், ஓர் இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்வதில் நபருக்கு நபர் மாறுபடுகின்றனர் என்று கூறுகின்றது. மேலும், ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பிற்கும் உரிய தனித் தன்மையும் ஒப்பற்ற நிலையும் வலியுறுத்தப்படுகின்றன. அறிவியலுக்கு எதிரான இந்த விளக்கம், எல்லை மீறிச் சென்று விட்டால் ஆபத்தானது, ஏனெனில் தனி மனிதனது உள்ளுணர்வு வெறும் உணர்ச்சியின் அடிப்படையில் அமைந்த பாராட்டுதலுக்கு வழி வகுக்கலாம். எனவே அது தனி மனிதனது விருப்பு வெறுப்பிற்கு முற்றிலும் உட்பட்டுவிடும். எளிய பொதுச் சட்டங்களை நிறுவுவதற்கு மாறான நிலையில், ஒரு கலைப்படைப்பின் தனிச்சிறப்பை வலியுறுத்துவது நன்மை பயப்பது என்றாலும், ஒரு கலைப்படைப்பு முழு நிலையில் ஒப்பற்றதாக அமைய இயலாது என்பதை இது மறந்துவிடுகிறது,

ஏனெனில் அவ்வாறு அமைத்தால் அதனைச் சற்றும் புரிய இயலாது. ஒரே ஒரு 'ஹாம்லெட்' (Hamlet) நாடகந்தான் நிலவுகிறது; ஜாய்ஸ் கில்மர் (Joyce Kilmer) எழுதிய 'மரங்கள்' (Trees) என்ற கவிதையும் ஒன்றுதான் உள்ளது. அதாவது அவற்றிற்கு நிகரான வேறு இலக்கியங்கள் இல்லை. ஆனால் ஒரு குப்பை மேட்டை எடுத்துக்கொண்டால்கூட, அதன் விகித அளவு, நிலை, வேதியல் (Chemical) இணைவு ஆகியவை வேறு படாது, அதற்கு இணையான வேறொன்றை அமைக்க இயலாது; எனவே அதுவும் ஒப்பற்றதுதான். மேலும், ஓர் இலக்கியத் திலுள்ள எல்லாச் சொற்களும் அவற்றிற்கும் பிற நூல்களுக்கும் பொதுவானவை; தனிப்பட்டவை அல்ல. இலக்கியத்தின் பொதுப் பண்புகளுக்கும் தனித் தன்மைகளுக்கும் இடையே உள்ள பகைமை இன்று நேற்றுத் தோன்றியதன்று. கிரேக்கத்தத்துவ ஞானி அரிஸ்டாட்டில் (Aristotle), இலக்கியம் உலகப் பொதுவானது; எனவே தனிப்பட்டவைகளைக் கருத்தில் கொள்ளும் வரலாற்றைவிடத் தத்துவ ரீதியானது என்று கருத்துத் தெரிவித்தார். டாக்டர். ஜான்ஸன் (Dr. Johnson), "கவிஞர்கள் மலரை வருணிக்க வேண்டுமே ஒழிய அந்த மலரில் எத்தனை இதழ்கள் உண்டு என்பதை விவரிக்கக்கூடாது" என்று வலியுறுத்தினார். இவர்கள் காலத்திலிருந்தே, இந்தப் போர் தொடர்ந்து நிகழ்ந்து வருகின்றது. புதுமைக் கொள்கையாளரும் (Romantics) தற்காலத் திறனாய்வாளர்களும் கவிதையின் தனித்தன்மையையும் அதன் அமைப்பையும் திடத்தன்மையையும் வலியுறுத்துவதில் ஒருபோதும் தளர்வடைவதில்லை. ஆனால் ஒவ்வொரு இலக்கியமும் பொதுப் பண்புகளையும் சிறப்புப் பண்புகளையும் கொண்டுள்ளது. அதைவிட, ஒவ்வொரு இலக்கியமும் பொது நிலையும் தனி நிலையும் உடையது என்பதை ஒருவர் உணரவேண்டும். ஓர் இலக்கியத்தின் தனித்துவ நிலை வேறு, அது பிற இலக்கியங்களினின்று முற்றிலும் வேறுபட்ட தன்னிகரற்ற நிலை வேறு. ஒவ்வொரு மனிதனும் தனக்குரிய சிறப்புப் பண்புகளுடன், மனித இனத்திற்கும் தனது இனத்திற்கும் நாட்டிற்கும் வகுப்பிற்கும் தொழில் முதலியவற்றிற்கும் உரிய பண்புகளைக் கொண்டிருக்கிறான். அவ்வாறே ஒவ்வொரு இலக்கியமும் அதற்குரிய தனிச்சிறப்பான பண்புகளுடன் இலக்கியங்களுக்குரிய பொதுப் பண்புகளையும் கொண்டமைந்துள்ளது. இந்த அடிப்படையில் நாம் எலிசபெத்துக் கால நாடகம், இலக்கியம், கலை எனப் படிப்படியாகப் பொது

நிலைக்கு வந்தடையலாம். (ஓர் இலக்கியப் படைப்பு, ஒரு நூலாசிரியன், ஒரு குறிப்பிட்ட கால இலக்கியம் அல்லது தேச இலக்கியத்திற்குரிய தனித்துவப் பண்பை எடுத்துக்காட்ட, இலக்கியத் திறனாய்வும் இலக்கிய வரலாறும் முயன்று வருகின்றன. இவ்வாறு, இலக்கியத்திற்குரிய தனிப்பண்பை ஓர் இலக்கியக் கொள்கையின் அடிப்படையிலேயே விளக்க முடியும். அனைத்திற்கும் பொதுவான நிலையிலேயே இதையும் ஆற்ற முடியும். இன்றைய இலக்கியப் புலமைக்கு இலக்கியக் கொள்கை மிகத் தேவை. பலமுறைகளின் 'இணைவே' (organon) இலக்கியக் கொள்கை.

இலக்கியக் கொள்கை பற்றிய கருத்தைக் கூறியதால், இலக்கியத்தை ஓரளவு ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டுடன் கற்று மகிழ்வது தேவையற்றது என்று கொள்ளலாகாது. நமது அறிவிற்குரிய முன்தேவையாக இதை அமைத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் இது இலக்கியப் புலமை பெறுவதற்குரிய முன் தேவை மட்டுமே யாகும் என்பதை மறந்து விடலாகாது. இலக்கியத்தை ஒதும் கலை இலக்கிய மாணவனுக்கு மிகத் தேவையானதாக இருக்கலாம். ஆனால் இதற்காகவே இலக்கியக் கல்வி அமைந்துள்ளது என்று கூறினால், அது இலக்கியக் கல்விக்குரிய குறிக்கோளான அறிவுத் திட்டத்தைச் சரியாக உணர்ந்து கொள்ளாததையே காட்டும். நுட்ப ஆய்வறிவோடும் உணர்வோடும் இலக்கியத்தை ஒதினாலும் இக்கலை தனிப்பட்ட நிலையில் வளர்ததற்குரியது; சிறப்புடையது. பரந்த இலக்கியப் பண்பாட்டின் அடிப்படையாக அமையலாம். ஆனால் தனிப்பட்ட அனுபவ மரபிற்கு மேலானதாகக் கருதப்படும் இலக்கியப் புலமையின் இடத்தை இது அடைய இயலாது.

இலக்கியத்தின் இயல்பு

இலக்கியப் புலமைக்குரிய முதற்பொருளான இலக்கியமே நம் முன்னிற்கும் முதல் பிரச்சினை. எது இலக்கியம்? எது இலக்கியமன்று? இலக்கியத்தின் இயல்பு என்ன? இக்கேள்விகள் எளியவை போலத் தோன்றுகின்றன. எனினும் இவற்றிற்குத் தெளிவான பதில் அளிக்கப்படவில்லை.

அச்சேற்றப்பெற்ற அனைத்தையும் “இலக்கியம்” என்று பேசுவது ஒரு முறை. அப்போது நாம், “பதினான்காம் நூற்றாண்டு மருத்துவத் துறை”, “இடைக்கால ஆரம்பத்தில் கிரகங்களின் சுழற்சி”, “இங்கிலாந்தில் அன்றும் இன்றும் நிலவும் மந்திர வித்தை” என்பவற்றைக் குறித்து அச்சில் வந்தவற்றையும் இலக்கியம் என்று கற்க நேரிடும் (எட்வின் க்ரீன்லாவின் (Edwin Greenlaw) கருத்துப்படி மனித நாகரிக வரலாற்றோடு தொடர்புடைய அனைத்தும் இலக்கியத்தின் எல்லைக்குட்பட்டவையே. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தைப் பற்றியோ நாகரிகத்தைப்பற்றியோ நாம் அறிய விரும்பினால் இலகு இலக்கியமோ (Belles lettres) அல்லது அச்சுப் பிரதிகளோ கையெழுத்துப் பிரதிகளோ அளிக்கும் இலக்கியச் சான்றுகளைப் பயன்படுத்துவதோடு அமைவதில்லை. எந்த அளவிற்குப் பண்பாட்டு வரலாற்றிற்குத் தேவையான கருத்துக்களை இலக்கியம் அளிக்க இயலுமோ, அந்த அளவிற்கு இலக்கியத்தைக் கொள்ள வேண்டும். இவர் கருத்துப்படியும் பல அறிஞர்களது பயிற்சியின்படியும் இலக்கியக் கல்வி நாகரிக வரலாற்றோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது மட்டுமன்று; அதோடு ஒன்றி அமைந்தது. பொதுவாக, வரலாற்றிற்குத் தேவையான அடிப்படை ஆதாரங்களை அளிக்கும் அச்சுப் பிரதிகளையும் கையெழுத்துப் பிரதிகளையும் கொண்டுள்ளது என்ற பொருளில் மட்டுமே இத்தகைய கல்வி இலக்கியக் கல்வியாகின்றது. இக்கருத்தை ஆதரித்துப் பேச வேண்டுமானால், வரலாற்று அறிஞர் இந்தப் பிரச்சினைகளைக் கவனியாது அரசியல் தந்திரம், இராணுவம், பொருளாதாரம் ஆகியவற்றின் வரலாற்றை

ஆய்வதிலேயே ஆழ்ந்துள்ளனர்; எனவே இலக்கிய அறிஞன் தன்னோடு தொடர்புடைய இத்துறையில் கவனம் செலுத்துவதில் தவறில்லை என்று விவாதிக்கலாம். தங்களுக்கு விருப்பமான எந்தத் துறையிலும் நுழைவதற்கு எவருக்கும் தடையில்லை. மேலும் நாகரிக வரலாற்றைச் சீர்திருத்துவதை நாம் நன்கு ஆதரித்துப் பேசலாம். ஆனால் இத்தகைய கல்வி இலக்கியக் கல்வியாகாது என்பதை நினைவிற் கொள்ள வேண்டும். ஒரு பொருளையே நாம் இலக்கியம், பண்பாட்டு வரலாறு என்ற பல சொற்களால் குறிக்கிறோம் என்று சிலர் மறுத்துரைப்பர். இதை ஏற்க இயலாது. மனித நாகரிக வரலாற்றோடு தொடர்புடைய அனைத்தையும் இணைத்துக் கற்கும் இக்கல்வி, இலக்கியக் கல்விக்குரிய சில துறைகளைப் புறக்கணித்து விடுகிறது. இலக்கியக் கல்விக்கும் பிற கல்வித்துறைகளுக்கும் இடையே அமைந்த வேறுபாடுகள் அனைத்தும் இதனால் அகல்கின்றன. இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான அடிப்படை நிலைகள் (Criteria) இலக்கியத்தினுட் புகுத்தப்படுகின்றன. இதன் விளைவாக, இவற்றிற்கேற்ற விளைவுகளை இலக்கியம் எத்துணை அளவு அளிக்கிறதோ, அத்துணை மதிப்புப் பெறுகின்றது. நாகரிக வரலாற்றோடு இலக்கியக் கல்வியை ஒன்றாக வைத்து எண்ணுவது இலக்கியக் கல்வி ஒரு தனிப்பட்ட துறை என்பதையும் அதற்குரிய முறைகள் தனிப்பட்டவை என்பதையும் மறுப்பதாகும்.

② எப்பொருள் பற்றி எழுதப்பட்டவையாழிநும் கருத்தை வெளியிடும் நிலையில் சிறந்த மொழி அமைப்புப் பெற்றவை என்று புகழ் பொருந்திய சிறந்த நூல்களை இலக்கியம் என இலக்கியத்தை விளக்குவது மற்றொரு முறை. இங்கு முருகியல் (Aesthetic) தகுதியே அடிப்படை. அல்லது முருகியல் தகுதியோடு பொதுவான பொருட் சிறப்பையும் இணைத்துப் பேசலாம்) உணர்ச்சிக் கவிதை, (Lyric), நாடகம், புனைகதை (Fiction) ஆகியவற்றுள் சிறந்த இலக்கியப் படைப்பு முருகியல் கொள்கையின் அடிப்படையில் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது) பிற நூற்கள் அவற்றின் பிரசித்தியாலும் பொருட் சிறப்பாலும் கொள்ளப்படுகின்றன. அதோடு ஓரளவு குறுகிய நிலையிலமைந்த முருகியல் தகுதியும் கருத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது. இதில் மொழிநடை (Style), மொழியமைப்பு, பொருளை அளிப்பதில் அமைந்த உணர்வு வேகம் போன்ற பொதுப் பண்புகள் இடம் பெறும். இலக்கியத்தைப் பிறவற்றினின்று

வேறுபடுத்திப் பேசும் பொதுவான முறைகளில் மேற்கூறிய முறையும் ஒன்று. ஒன்றைக் குறிப்பிட்டு, “இது இலக்கியமன்று” என்று கூறும்போது, நாம் இத்தன்மைகளின் அடிப்படையிலேயே அதை மதிப்பிடுகிறோம். அதுபோலவே வரலாறு, தத்துவம் அல்லது அறிவியல் போன்ற துறைகளைச் சார்ந்த நூல்களை இலக்கியத்திற்குரியவை என்று பேசும்போதும், இதே அடிப்படையிலேயே நாம் முடிவு செய்கிறோம். இத்தகைய கொள்கையின் அடிப்படையிலேயே நூல்கள் எழுதப்படுகின்றன: எடுத்துக்காட்டாக, ஹென்றி ஆலம் (Henry Hallam) எழுதிய 15, 16, 17ஆம் நூற்றாண்டு இலக்கிய வரலாற்றிற்குரிய தொடக்க நூல் (Introduction to the Literary History of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries), சமய சித்தாந்தம், தருக்கம், சட்டவியல் ஆகியவற்றைப்பற்றியும், கணிதத்தைப்பற்றியும் கூடப் பேசுகிறது. ஆனால் வரலாற்றை எழுதும் கலை (Historiography) சேர்க்கப்படவில்லை. இதைச் சேர்க்காது விட்டதற்குத் தக்க காரணங்களை அவ்வாசிரியர் காட்டவில்லை.

இவை இலக்கியம், இவை இலக்கியமன்று என வரையறுத்துக்கொள்ள, ஆலம் எந்த அடிப்படைக் கொள்கையும் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. தமக்குத் தோன்றியவாறு செய்துள்ளார். அனேக இலக்கிய வரலாற்று அறிஞர்கள் இவ்வாறு தத்துவம், வரலாறு, சமயசித்தாந்தம், ஒழுக்கநெறி, அரசியல், அறிவியல் போன்ற துறைகளுக்குரிய நூல்களையும் இணைத்துப் பேசுகின்றனர். பெர்க்லி (Berkeley), ஹூயும் (Hume), பட்லர் பாதிரியார் (Bishop Butler), கிபன் (Gibbon), பர்க் (Burke), ஆதம் ஸ்மித் (Adam Smith) ஆகிய அறிஞர்களைக் குறித்து விரிவாக எழுதாமல் 18 ஆம் நூற்றாண்டு இங்கிலாந்து இலக்கியவரலாற்றைக் கற்பனை செய்து பார்ப்பதரிது என்ற நிலையை இதற்கு எடுத்துக் காட்டலாம். வழக்கமாக, கவிஞரையும் நாடக நாவல் ஆசிரியரையும்விடக் குறைந்த அளவிலேயே, இவர்களைப் பற்றிய விவரணம் அளிக்கப்படுகிறது. என்றாலும் இவ்விவரணங்கள் இவர்களது முருகியல் திறன் பற்றிப் பேசுவதோடு மட்டும் அமைவதில்லை. குறிப்பிட்ட துறைகளில் இவர்கள் பெற்றுள்ள சிறப்புப் பற்றியும் பேசுகின்றன. ஆனால் இவை திறம்பட அறுதியிடப்படவில்லை. ஒரு தத்துவ வல்லுநன் என்ற நிலையிலன்றி, ஹூயுமை நாம் சரியாக மதிப்பிட இயலாது. அது போலவே, கிபனை ஒரு வரலாற்றறிஞனாகவே வைத்தெண்ண

வேண்டும். பட்லர் பாதிரியாரை ஒரு கிறிஸ்துவ சமய ஆத்ரவர ளராகவும், ஒழுக்க நெறியினரர்கவுமே நாம் கருத் வேண்டும். அதுபோலவே, ஆதம் ஸ்மித்தை ஓர் ஒழுக்க நெறியாளராகவும் பொருளாதார வல்லுநராகவுமே சீர் தூக்க வேண்டும். ஆனால் பெரும்பாலான இலக்கிய வரலாற்று நூல்களும் இத்தகைய அறிஞர்களைப் பற்றிச் சரியான நிலையில் தக்க வேளையில் பேச வில்லை. அதாவது, இவ்வறிஞர்களுக்குரிய துறைகளான தத்துவ வரலாறு, வரலாற்றை எழுதும்கலை, பொருளாதாரக் கோட்பாடு இவை பற்றித் தெளிவான அறிவின்றி, இவர்களைப் பற்றிப் பேசப்பட்டுள்ளது. இலக்கிய வரலாற்றை எழுதும் ஆசிரியன் இத்தகைய வேறுபட்ட துறைகளின் வரலாற்றை எழுதும் தகுதியைத் தானாகப் பெற இயலாது. அவன் வெறும் ஒரு தொகுப்பாளனாக மட்டுமே அமைகிறான்; வேண்டுமென்றே இத்துறைகளில் தலையிடுகிறான்.

கற்பிக்கும் பணியில் ஈடுபட்டிருப்பவர்களுக்குப் பல துறை களின்பாற்பட்ட சிறந்த நூல்களின் கல்வி மிகப்பயன் பயப்பது. மாணவர்கள், அதிலும் சிறப்பாகத் தொடக்க மாணவர்கள், நூற்றொகுப்புக்களையும் வரலாற்றுத் துணுக்குக்களையும் கற்பதை விடச் சிறந்த நூல்களைப் படிப்பது நலம் என்பதை எவரும் ஒத்துக் கொள்வர். ஆனால் சிறந்த நூல்களை மட்டும் கற்கும் இந்தத் தொழில், அறிவியல் துறை அல்லது வரலாற்றுத்துறை அல்லது செறிந்த நூல்வளம் பெற்று முன்னேற்றப் பாதையில் உள்ள வேறு ஏதாவது ஒரு துறையைப் பொறுத்த வரையில் பொருந்துமா என்பது கேள்வி. கற்பனை வளம் செறிந்த இலக்கி யத்தின் வரலாற்றில், இவ்வாறு சிறந்த நூல்களை மட்டும் தேர்ந்து கற்கும் நிலையைக் கொண்டால், இலக்கிய மரபின் தொடர்ச் சியை நாம் சரிவர அறிந்து கொள்ள இயலாது. மேலும், இலக்கிய வகைகளின் (Literary Genres) வளர்ச்சி, இலக்கியப் போக்கின் இயல்பு பற்றிய அறிவையும் நாம் பெறமுடியாது. ஓர் இலக்கியத்திற்குப் பின்னணியாக அமைந்த சமூக, மொழி யியற், சிந்தனைச் சூழல்கள் பற்றிய தெளிவான அறிவை நாம் இழப்பதோடு, இலக்கியத்தைப் பாதித்துள்ள பிற சூழல்களையும் நாம் அறியவியலாது. வரலாறு, தத்துவம் போன்ற பிற துறை களைப் பொறுத்த வரையில் இத்தகைய கல்வி அளவு மீறிய முருகியல் கண்ணோட்டத்தை அவற்றுள் புகுத்துகிறது. நாம் பிற ஆங்கில அறிவியல் அறிஞர்கள் எழுதிய நூற்களை விட,

தாமஸ் ஹக்ஸ்லியின் (Thomas Huxley) நூற்களைக் கற்கத் தக்கவை என்று கொள்கிறோம். இதற்கு இவர் தாம் கூறும் பொருளை விளக்கும் மொழி நடையும் இவரது மொழியமைப்புமே காரணங்கள் எனலாம். மேலும், மாபெரும் மூல ஆசிரியர்களைவிட, பிரசித்திபெறும் வழி நூலாசிரியர்களுக்கு ஆதரவு அளிப்பதற்கு இதுவே அடிப்படை என்பதைக் குறிப்பிட வேண்டும். நாம் நியூட்டனை (Newton) விட ஹக்ஸ்லியையும் காண்றை (Kant) விட பெர்க்ஸனையும் (Bergson) சிறப்பாகக் கொள்கிறோம். இதற்கு மாறாக ஒரு சில விதிவிலக்குகளே அமைய இயலும்.

⑤ இலக்கியக் கலையை, அதாவது கற்பனை இலக்கியத்தைக் குறிப்பிட “இலக்கியம்” என்ற சொல்லை வரையறுப்பது நலம். ஆனால் இச்சொல்லை ஏற்பதில் சில சிக்கல்கள் உள்ளன. இதற்குப் பதிலாக “புனைநிலை” (Fiction) அல்லது “கவிதை” என்ற சொற்களைக் கொள்ளலாம் என்றால் ஆங்கில மொழி வழக்கில் இவற்றிற்கு ஏற்கெனவே குறுகிய பொருள் விளக்கங்கள் உள்ளன; அல்லது “கற்பனை இலக்கியம்” போன்றே “இலகு இலக்கியம்” போன்றே இவை தெளிவற்றவையர்க்க் காணப்படுகின்றன. மேலும் இவை தவறான கருத்துக்களுக்கு இடமளிக்கலாம். இலக்கியம் என்ற சொல்லை ஏற்பதற்கு அதன் சொல் மரபு (Etymology) எதிராக அமைகிறது. அம்மரபின்படி, இலக்கியம் என்ற சொல் எழுதப்பெற்ற அல்லது அச்சேற்றப் பெற்ற இலக்கியத்தை மட்டுமே குறிக்கும். இலக்கியத்தைப் பற்றிய தகுந்த விளக்கம் பேச்சு இலக்கியத்தையும் உட்படுத்திப் பேச வேண்டும். இந்நிலையில் சொற்றுறை (Wortkunst) என்ற பொருள் உடைய ஜெர்மானியச் சொல்லும் சொற்றன்மை (slovesnost) என்ற பொருள்படும் ரஷியச் சொல்லும் அவற்றிற்கு கிணையான ஆங்கிலச் சொல்லை விடச் சிறந்தவை.

இலக்கியம், அன்றாட வாழ்வு, அறிவியல் என்ற வெவ்வேறு துறைகளில் வழங்கப்படும் மொழி வழக்குக்களிடையே அமைந்துள்ள வேறுபாட்டைக் காண வேண்டும். அண்மைக் காலத்தில், “இலக்கியத்தின் இயல்பு” (The Nature of Literature.) என்ற நூலில் தாமஸ் கிளார்க் போலக் (Thomas Clark Pollock) இதுபற்றி விவாதித்துள்ளார். ஆனால் குறிப்பாக நாளும் வழங்கும் மொழிக்கும் இலக்கிய மொழிக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாட்டை விளக்குவதில் அவர் முற்றிலும் வெற்றி

யடைந்ததாகத் தோன்றவில்லை. இந்தப் பிரச்சினை முக்கியமானது. ஆனால் நடைமுறையில் இந்த வேறுபாட்டை விளக்குவது எளிதன்று. சிற்பம், ஓவியம் முதலிய ஏனைய கலைகளுக்குக் கல், திரைச்சீலை, சாயம் போன்ற உபகரணங்கள் உண்டு. ஆனால் இலக்கியத்திற்குத் தனி உபகரணம் கிடையாது. இலக்கிய உருவங்கள் ஒன்றோடொன்று மயங்குவதற்கும் உருமாறுவதற்கும் இதுவே காரணமாகும்.) இலக்கிய மொழியை அறிவியல் துறைவழங்கும் மொழியினின்று வேறுபடுத்துவது எளிது. ஆனால் அறிவியல் மொழி கருத்துக்களைக் கொண்டது; இலக்கிய மொழி உணர்வெழுச்சியை அல்லது உணர்வைக் கொண்டது என வேறுபடுத்துவது மட்டும் போதுமானதாகாது. இலக்கியமும் கருத்துக்களைக் கொண்டுள்ளது. மேலும், உணர்வெழுச்சியுடைய மொழி இலக்கியத்திற்கு மட்டுமே உரியது என்று கூறமுடியாது. காதலரது உரையாடல் அல்லது சாதாரண விவாதம் போன்றவற்றிலும் உணர்வுவேகம் பெற்ற சொற்கள் உள்ளன. எனினும் சரியான அறிவியல் மொழி “நேர் பொருள்” (Denotative) உடையது. ஒரு குறியீட்டிற்கும் (Sign) அது குறிக்கும் பொருளுக்கும் (Referent) இடையே நேர்பொருள் தொடர்பை அமைப்பதே அறிவியல் மொழியின் குறிக்கோள். இந்தக் குறியீடு எந்தக் காரணத்தை வைத்தும் அமைக்கப்பட்டதன்று. எனவே அதனை ஒத்த பிற குறியீடுகள் அதன் இடத்தைப் பெற முடியும். மேலும் குறியீடு, அதற்கு நேராக நமது கவனத்தைக் கவராமல்; அது எப்பொருளைக் குறிக்கின்றதோ அதற்கு நேராக நமது கவனத்தைத் திருப்பிவிடுகிறது.

கணிதம், சமிக்ஞை நிலைத் தருக்கம் (Symbolic logic) போன்று குறியீடுகளால் அமைந்த ஓர் ஒழுங்கமைப்பைக்கொள்ள அறிவியல் மொழி நாடுகிறது. பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலேயே லிப்னிஸ் (Leibniz) உருவாக்கத் திட்டமிட்ட ‘அகில உலகப் பொது சமிக்ஞை’ (Characteristica Universalis) போன்ற உலகப் பொது மொழியை அமைப்பதே அறிவியலின் குறிக்கோள். அறிவியல் பயன்படுத்தும் மொழியுடன் இலக்கிய மொழியை ஒத்துநோக்கினால், சில நிலைகளில் இலக்கிய மொழி குறைபாடுடையதாகத் தோன்றும். இலக்கிய மொழி பொருள் மருட்சிக்கு (Ambiguity) இடந்தரும் நிலையுடையது. பிற வரலாற்று மொழிகளைப் போன்றே, பல பொருள் தரும் சொற்களையும் (Homonyms), பால் வேறுபாடு (Grammatical gender)

போன்ற பகுத்தறிவிற்குப் பொருத்தமற்ற இலக்கண அமைப்புக் களையும் கொண்டது. வரலாற்று நிகழ்வுகளாலும் நினைவுகளாலும் தொடர்புகளாலும் நிறைந்தது. சுருங்கக் கூறின் புல பொருட் செறிவுடையது (Connotative). மேலும், குறியீட்டிற்கும் அது குறிக்கும் பொருளுக்கும் இடையே அமைந்த நேர் பொருள் தொடர்போடு மட்டும் இது அமைவதில்லை. உணர்ச்சிகளை வெளியிடும் தன்மையுடையது.) பேசுபவன் அல்லது எழுதுபவனது தொனியையும் போக்கையும் உணர்த்துகின்றது. அது எந்தப் பொருளைக் கூறுகிறதோ அதைக் கூறிச் செல்வதோடு அமையாது, படிப்பவனது போக்கைத் தன் விழிப்படுத்தி முடிவில் அவனை மாற்ற விரும்புகிறது. இலக்கிய மொழிக்கும் அறிவியல் மொழிக்குமிடையே மற்றொரு முக்கியமான வேறுபாடு அமைந்துள்ளது. (இலக்கிய மொழியில் குறியீடும், சொல்லின் ஒலிக்குறிப்பும் வலியுறுத்தப்பெறுகின்றன) இவற்றிற்கு நேராக நமது கவனத்தை இழுக்க யாப்பமைப்பு (Meter) மோனை (Alliteration) ஒலியமைப்புப் போன்ற பல வழிவகைகள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன.

இலக்கிய மொழிக்கும் அறிவியல் மொழிக்குமிடையே உள்ள வேறுபாடுகள் வெவ்வேறு இலக்கியங்களில் வெவ்வேறு நிலைகளில் அமைந்திருக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக, உணர்ச்சிக் கவிதைகளில் ஒலி அமைப்பிற்கு அதிக முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டிருக்கும். அதை அவ்வாறே மொழி பெயர்க்க இயலாது. ஆனால் ஒரு நாவலில் ஒலி அமைப்பிற்கு இத்தகைய முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டிராது. தற்சார்பற்ற நாவலில் (objective-novel) ஆக்கியோனது உள உணர்வுகள் அதிகமாக வெளியிடப்பட்டிராது. இதில் ஆக்கியோனது போக்கு ஓரளவு முற்றிலும் மறைந்து அமைந்திருக்கும். ஆனால் அவ்விரு தன்மைகளும் உணர்ச்சிக்கவிதையில் மிகுந்து காணப்படும். வாழ்வுடன் ஒத்துவரும் கூறுகளை எடுத்துக்கொண்டால், இவை தூய கவிதையில் குறைவாகவும் நாவலிலும் வசைக் கவிதையிலும், (Satire) அறிவுரைப் பாவிலும் (Didactic Poem) மிகுதியாகவும் அமைந்திருக்கும். மேலும் ஒரு மொழியைப் பொருட்செறிவோடு பலநிலைகளில் பயன்படுத்தலாம். அவை, தத்துவக் கவிதைகளாகவோ அறிவுரை புகட்டும் பாக்களாகவோ அமைந்திருக்கலாம். இவற்றை நாம் இலக்கியத்தினின்று அகற்ற வியலாது. சிற்சில வேளைகளிலாகிலும் இவற்றின் மொழிநடை

அறிவியல் மொழிநடையை ஓரளவு ஒத்தமைந்திருக்கும் திடமான கலைப்படைப்புக்களைப் பரிசோதித்து நோக்கும்போது, அவற்றிடையே நிலவும் கலவை நிலைகள் எவையாயினும், இலக்கிய மொழிக்கும் அறிவியல் மொழிக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடுகள் தெளிவாகப் புலப்படுகின்றன. மொழியின் அமைப்பு வரலாற்றில், இலக்கிய மொழி பெரும்பங்கு வகிக்கின்றது. இலக்கிய மொழியில் குறியீடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. (இம்மொழிக்கு உணர்ச்சியை வெளியிடும் தன்மையும் வாழ்வேர்டு ஒட்டிச் செல்லும் பண்பும் உண்டு. இப்பண்புகளை எவ்வளவு குறைக்க இயலுமோ அவ்வளவு, அறிவியல் மொழி குறைக்க விரும்பும்.)

இலக்கிய மொழிக்கும் அன்றாட வாழ்வில் நாம் பயன்படுத்தும் மொழிக்கும் இடையே வேறுபாட்டை நிறுவுவது இதைவிடக் கடினம். அன்றாட வாழ்வில் நாம் பயன்படுத்தும் மொழி, பலநிலைகளையுடையது. சாதாரணப் பேச்சு வழக்கு, வியாபார வழக்கு, அலுவலக வழக்கு, சமய வழக்கு, மாணவர் மொழி வழக்கு போன்ற வேறுபட்ட மொழி வழக்குக்களைக் கொண்டுள்ளது. இலக்கிய மொழிபற்றி நாம் கூறியவை, பெரும்பாலும் பிறமொழி வழக்குக்களுக்கும் ஏற்றவை. ஆனால் அறிவியல் மொழி வழக்கை இதனோடு சேர்க்க இயலாது. அன்றாட மொழி வழக்கும் உணர்ச்சியை வெளியிடும் தன்மை வாய்ந்தது. ஆனால் இது பலநிலைகளில் அமையலாம். உணர்ச்சிக் கலப்பற்ற அலுவலக அறிக்கை முதல் உணர்வின் உச்ச நிலையில் எழும் வேண்டுகோள் வரை இம்மொழி வழங்கலாம். அன்றாட மொழி வழக்கு வரலாற்று மொழிக்குரிய பொருந்தாக் கூறுகளையும் சூழ்நிலைக்கேற்ப அமைந்த மாற்றங்களையும் கொண்டது. அதே வேளையில் அது அறிவியல் மொழிக்குரிய நுட்பத்தையும் தெளிவையும் குறிக்கோளாகக் கொள்ளும் வேளைகளும் உண்டு ஒரு குறியீட்டிற்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கும் நிலை, சில சந்தர்ப்பங்களில் இம்மொழி வழக்கில் அமைகிறது. பெயர்களையும் செயல்களையும் குறிப்பிடும் ஒலி சமிக்ஞையை இதற்கு எடுத்துக் கூறலாம். மேலும், இம்மொழி வழக்குப் பயன்களை விளைவிக்கவும் மனிதனது செயல்களின் மேலும் போக்குக்களின் மேலும் ஆதிக்கம் செலுத்தவும் விரும்புகிறது. ஆனால் இம் மொழி ஒருவரோடு ஒருவர் தொடர்பு கொள்வதற்காக மட்டும் அமைந்தது என்று கூறுவது பொருந்தாது. குழந்தைகள்

தாமாக மணிக்கணக்கில் பேசிக்கொண்டிருப்பதையும் முதியோர் பொருளற்ற வீண்பேச்சில் ஈடுபடுவதையும் நாம் காண்கிறோம், கருத்தைப் பரிமாறும் நோக்கத்தை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டு, அன்றாட மொழிவழக்கு அமையவில்லை என்பதையும் அதற்கு வேறுபல பயன்கள் உண்டு என்பதையும் இவை காட்டி விடுகின்றன.

இலக்கிய மொழியின் தன்மைகளும் அன்றாட மொழியின் தன்மைகளும் ஓரளவு ஒத்து அமைந்துள்ளன. எனவே இத் தன்மைகளை இவை கொண்டுள்ள அளவை வைத்தே, நாம் இலக்கியமொழியை அன்றாட மொழியின் பல்வேறு வழக்குகளினின்று முதலில் வேறுபடுத்த வேண்டும். இலக்கியம், மொழி வளத்தைக் கவனமாகத் திட்டமிட்டுப் பயன்படுத்துகிறது.) தற்சார்புடைக் (subjective) கவிஞனது இலக்கியப் படைப்பில் காட்டப்பெறும் ஆளுமை (Personality) நன்கு ஒத்திசைந்தமைந்தது; மேலும், எல்லா மனிதரின் தன்மைகளிலும் பரந்து நிற்பது. சில கவிதைகள் பொருந்தா நிலையையும் (Paradox) பொருள் மருட்சியையும் சூழலுக்கேற்ற பொருளையும் பால்வேறுபாடு, காலவேறுபாடு போன்ற பொருந்தா இலக்கண அமைப்புக்களையும் வேண்டுமென்றே பயன்படுத்தலாம். அன்றாட மொழி வளத்தைக் கவிதைமொழி ஒழுங்கு படுத்திச் செறிவுடையதாக்குகின்றது.) சில வேளைகளில் அவற்றிற்கு முரணான நிலையையும் அமைத்து, இம் முரண் நிலையால் நமது கவனத்தைக் கவர முயல்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட ஆக்கியோன் பயன்படுத்தும் மொழி, அனேக பரம்பரைகளாக அமைதியாக உருவாக்கப்பெற்ற மொழிவளம். சில குறிப்பிட்ட காலங்களில், நன்கு வளர்ச்சியுற்ற இலக்கியங்கள் சிலவற்றில் கவிஞர்கள் மரபுகளை மட்டும் பயன்படுத்துவதைக் காண்கிறோம். எனினும், ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் ஒரு முறையை அல்லது ஒரு ஒழுங்கமைப்பை அமைக்கிறது; அதுதான் பயன்படுத்தும்பொருட்களை ஒருமைப்படுத்துகிறது. இவ்வொருமைப்பாடு சில வேளைகளில் குறிப்புக்களிலும் (sketches) வீரசரிதைகளிலும் (Adventure stories) காணப்படுவது போன்று நெகிழ்ந்ததாக அமையலாம். ஆனால் அது சில கவிதைகளில் இணைந்தமைந்த செறிந்த அமைப்பு உடையதாக மாறுகிறது. இத்தகைய கவிதைகளில் அமைந்த ஒரு சொல்லை, கவிதையின் முழுப்பொருட்பயனுக்கு அழிவு நேராமல் அகற்றவோ மாற்றியமைக்கவோ இயலாது.

இலக்கிய மொழிக்கும், அன்றாட மொழிக்கும் இடையே வாழ்வோடு ஒட்டிய நிலையில் அமைந்த வேறுபாடு இதைவிட மிகத் தெளிவானது. தெளிவான புறச் செயலுக்கு நம்மை ஆற்றுப்படுத்துவதை நாம் கவிதை என்று தள்ளிவிடுகிறோம்; அல்லது பாவியல்பு (Rhetoric) வாய்ந்தது எனப் பெயரிடுகிறோம். சிறந்த கவிதை இதைவிட நுட்பமாக, நம்மைத் தாக்குகிறது. கலை ஒருவித அமைப்புத் திட்டத்தை உருவாக்குகிறது. இது கலைப்படைப்பில் வரும் கூறுகளை உண்மை உலகினின்று பிரித்துக் கொள்கின்றது. நமது பொருட் பகுப்பாய்வுக்கு (Semantic analysis) முருகியலில் உள்ள சில பொதுக் கருத்துக்களை, அதாவது “பற்றற்ற சிந்தனை” (Disinterested Contemplation’), “அகன்று நின்று அழகை உணரும் நிலை” (Aesthetic distance), “சேர்க்கை செய்தல்” (Framing) போன்றவற்றை நாம் மீண்டும் மேற்கொள்ளலாம். மேலும், கலைக்கும் கலையல்லாத பிறவற்றிற்கும், இலக்கியத்திற்கும் இலக்கியமல்லாத மொழிக் கூற்றிற்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு, நெகிழ்ந்தது என்பதை உணரவேண்டும். முருகியல் பயனை மொழியின் பல்வேறு நிலைகளுக்குரியதாக அமைக்கலாம். பிரசாரக் (Propaganda) கவிதையையும், அறிவுரைப் பாவையும், வசைக் கவிதையையும் இலக்கியத்தினின்று அகற்றினால் அது இலக்கியத்தைப்பற்றிய குறுகிய கோட்பாடாக அமையும். கட்டுரை (Essay), வாழ்க்கை வரலாறு (Biography), பாவியல் இலக்கியம் போன்ற அனேக மாற்றுவங்களை நாம் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். வரலாற்றின் பல்வேறு காலங்களில், முருகியற் பயன் விரிந்தும் சுருங்கியும் அமைந்துள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. சில வேளைகளில் கலை அமைப்பாகக் கருதப்பெறும் தகுதியைத் தனிப்பட்ட கடிதங்கள் கூடப் பெற்றிருந்தன; சமயச் சொற்பொழிவுகளுக்கும் இதே நிலை வழங்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் இன்று, இலக்கிய வகைகள் பெருகித் தெளிவிழக்கும் நிலையை எதிர்க்கும் மனப்பான்மை உளது. இதைத் தொடர்ந்து, முருகியற் பயனை அறுதியிடும் முயற்சியும், கலையின் தூய்மையை வலியுறுத்தும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வாழ்ந்த முருகியல் வல்லுநர்களால் கொள்ளப்பெற்ற ‘அகன்ற முருகியலின்’ (Pan-aestheticism) கொள்கைகளை இவை மறுக்கின்றன. எனவே முருகியற் பயன் முதன்மையாக அமைந்துள்ள படைப்புக்களை மட்டும் இலக்கியம்

என்று கருதுவது நலம் தரும்.) அதே வேளையில், மொழி நடை, மொழியமைப்புப் போன்ற முருகியற் கூறுகள் இலக்கியமல்லாத பிறபடைப்புக்களிலும் உள்ளன என்பதை நாம் உணர இயலும். இவை முருகியல் நோக்கைக் கொண்டவையல்ல. அறிவியல், தத்துவம், வரலாறு போன்ற துறைகளில் உள்ள நூல்களையும்; சமயச் சொற்பொழிவுகளையும் இதற்குச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

ஒரு குறியீட்டிற்கும் அது குறிக்கும் பொருளுக்கும் இடையில் அமைந்த தொடர்பைப்பற்றிப் பேசும்போது, இலக்கியத்தின் இயல்பு மிகத் தெளிவாகப் புலப்படுகிறது. உணர்ச்சிப்பாடல், காவியம், நாடகம்போன்ற மரபிலக்கிய வகைகளிலேயே இலக்கியக் கலையின் உயிர்ப்பகுதியை நாம் காண வேண்டும். இவ்விலக்கிய வகைகள் அனைத்தும் அழகாகப் புனையப்பெற்ற உலகை, அதாவது கற்பனை உலகைக் குறிக்கின்றன. நாவலிலும் கவிதையிலும் நாடகத்திலும் வரும் கூற்றுக்களை அவ்வாறே உண்மை எனக் கொள்ளவியலாது. அவை தருக்க ரீதியாக அமைந்தவையல்ல. ஓர் உண்மையான நிகழ்வுபற்றி வரலாற்று நாவல் பேசலாம்; அல்லது பால்ஸாக் (Balzac) தமது நாவலில் குறிப்பிடலாம். இதே நிகழ்வைக் குறித்து வரலாற்று நூலும் சமூகவியல் நூலும் கூறியிருக்கலாம். ஆனால் நாவல் பேசும் நிலைக்கும் வரலாற்று, சமூகவியல் நூல் பேசும் நிலைக்கும் இடையே ஓர் அடிப்படையான முக்கிய வேறுபாடு உண்டு. தன்னுணர்வுப் பாக்களில் வரும் 'நான்' (1) ஆசிரியன் புனைந்து கூறுவது; நாடகத்திற்குரியது. ஒரு நாவலில் வரும் பாத்திரம், வரலாற்று மனிதனினின்றும் உண்மை வாழ்வில் காணும் மனிதனினின்றும் வேறுபட்டது. இலக்கியப் பாத்திரத்திற்குக் கடந்த காலமும் இல்லை; வருங்காலமும் இல்லை. இந்த அடிப்படைக் கருத்தை நாம் உணர்ந்து கொண்டால், 'விட்டன் பெர்கில் ஹாம்லெட்' (Hamlet in wittenberg), 'ஹாம்லெட்டின்மீது அவனது தந்தை கொண்டிருந்த செல்வாக்கு,' 'மெலிந்த இளைய பால்ஸ்டாபைப் (Falstaff) பற்றி மாரிஸ் மார்கன் (Mauric-Morgann) அளவிற்கதிகமாகப் புகழ்ந்து எழுதிய அறிவுத் திறனற்ற கட்டுரை, 'ஷேக்ஸ்பியர் படைத்த தலைவியரின் சிறு பருவம்', 'திருமதி. மாக்பெத்துக்கு (Lady Macbeth) எத்தனை குழந்தைகள்' போன்ற திறனாய்வு நிலைகளை ஒதுக்கிவிடலாம். நாவலில் அமைந்துள்ள காலமும் இடமும் வேறு; உண்மையான

வாழ்வில் அமைந்த காலமும் இடமும் வேறு. உண்மை நயம் (Realistic) மிக்கு, இயல்போடு ஒட்டிப் படைக்கப்பெற்ற நாவல்கள் தரும் வாழ்வோடு இயைந்த நிலைகூடச் சில கலை மரபுகளை வைத்தே அமைக்கப்படுகின்றது. இத்தகைய இயல்பு நயம் (Naturalistic) வாய்ந்த நாவல்களை நோக்கினால், இவை கதையின் உயிர்க்கருத்தையும் பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் உரையாடல்களையும் தேர்ந்து அமைப்பதில் எவ்வளவு ஒற்றுமையுடையவை என்பது புலனாகும். இது போலவே, வாழ்வோடு இயைந்தமைந்த நாடகங்களிலும் காட்சி அமைப்பைப்பற்றிய கருத்தைக் கொள்வதில் மட்டுமல்ல, இடம், காலம் ஆகியவற்றைப் பொருந்த அமைப்பதிலும் இயல்பான உரையாடல் போலத் தோன்றுபவற்றைத் தேர்ந்து அமைப்பதிலும் நடிகர்கள் எவ்வாறு மேடையில் தோன்ற வேண்டும், மறையவேண்டும் என்பவைபற்றிய கருத்துக்களிலும் மரபு எவ்வளவு அதிகமாகத் துணை புரிகிறது என்பதை அறியலாம். 'பொம்மை வீடு' (A Doll's House) என்ற நாடகமும், ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய 'புயல்' (Tempest) என்ற நாடகமும் இத்தகைய பொதுவான நாடக மரபைக் கொண்டவை. ஹோமரையும் (Homer) தாந்தேயையும் ஷேக்ஸ்பியரையும் பால்ஸாக்கையும் கீட்டையும் கருத்திற் கொண்டு இலக்கியத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்கும் போது, புனை நிலை அல்லது புதியனவற்றைத் தோற்றுவித்தல் அல்லது கற்பனை என்ற பண்பே இலக்கியத்தின் குரிய தனிச் சிறப்பான பண்பு என உணருகிறோம். ஆனால் சிசரோ (Cicero), மான்றேன் (Montaigne), போஸ்ஸே (Bossuet), எமர்சன் (Emerson) போன்றோரை வைத்து இலக்கியத்தை எண்ணிப் பார்த்தால் நாம் இவ்வாறு கொள்ள வியலாது. எனினும் இந்த எல்லைக் கோட்டிற்கு முற்றிலும் உட்படாத நூல்கள் சில விருக்கலாம். பிளேட்டோ (Plato) எழுதிய 'சுய ஆட்சி' (Republic) என்ற நூல் ஓர் உயர்தரப் பழங்கதை (Myth). இந்நூலில் புதியன கூறும் பகுதிகளும் புனைந்து கூறும் பகுதிகளும் உள்ளன என்பதை மறுக்க இயலாது. அதே வேளையில், அடிப்படைப் பொருளைப் பொறுத்த வரையில், இந்நூல் தத்துவ ரீதியானது. இலக்கியத்தைப் பற்றிய இக் கோட்பாடு இலக்கியத்தை விளக்குவதற்கு அமைந்ததேயன்றி இலக்கியத்தைத் திறனாய்வதற்கு அமைந்ததன்று. ஒரு பெரும் படைப்பைப் பாநலன் வாய்ந்த நூல் என்றோ, தத்துவ நூல்

என்றோ, அரசியற் 'குறுநூல்' (pamphlet) என்றோ கொள்வதில் தவறு ஒன்றுமில்லை. ஆனால் அதே வேளையில் இவையும் மொழி நடை, மொழியமைப்பு ஆகியவற்றின் முருகியல் பகுப்பாய்வு பற்றிய அரிய சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கலாம். இவை இலக்கியத்தினின்று எழும் சிக்கல்களை ஒத்தவை. இவ்வாறு புனைநிலையின் அடிப்படைத்தன்மை அமையாது. சில முருகியல் பண்புகளை மட்டும் கொண்ட இவற்றையும் இலக்கியம் எனக் கொண்டால், புனைநிலைகள் அனைத்தும்—அவை தரமற்ற நாவலாகவோ, கவிதையாகவோ, நாடகமாகவோ இருந்தாலும் அவையனைத்தும்—இலக்கியத்தினுட்படும். கலையை வகை செய்வதை அதன் மதிப்பீட்டினின்று நாம் வேறுபடுத்த வேண்டும்.

நம்மிடையே நிலவும் ஒரு தவறான கருத்தை அகற்ற வேண்டும். (தற்பனை இலக்கியத்திற்கு, உருவங்கள் (Images) இன்றியமையாதவை என்று கொள்ளத் தேவையில்லை) கவிதைமொழி உருவங்கள் (Imagery) நிறைந்ததே. அதன் தொடக்க நிலையை எளிய உருவங்களில் (Figures) காணலாம். அதன்-உச்சநிலையை பிளேக் (Blake), ஈட்ஸ் (Yeats) போன்ற கவிஞர்கள் படைக்கும் உருவகருபமான தொகுப்பிற்காணலாம். இவை அனைத்தையும் தம்முள் அடக்கும். (ஆனால் புனைந்து கூறுவதற்கு உருவகம் இன்றியமையாதது என்று கூற இயலாது. எனவே பல இலக்கியங்களுக்கும் அது தேவையற்றது. உருவங்கள் இல்லாமலே சிறந்த கவிதைகள் அமைந்துள்ளன) வெறும் கதை கூறுவதுபோல அமைந்த கவிதைகளும் நிலவுகின்றன. மேலும் (உருவகங்களை நாம் உண்மையான உணர்வின் பாற்பட்ட, கண்ணுக்குப் புலனாகும் உருவங்களோடு குழப்பலாகாது) ஹெகலின் (Hegel) செல்வாக்கின்கீழ் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு இலக்கிய வல்லுநரான விஷர் (Vischer), எட்வர்ட் வான் ஹார்ட் மான் (Edvard Von Hart mann) ஆகியோர், (“கருத்தை உணர்வினூடே விளக்குவதே தலை” என்றனர். மற்றொரு கொள்கையைக் கொண்ட பிட்லர் (Fiedler), ஹில்ட் பிராண்ட் (Hildebrand), ரீஹில் (Riehl) ஆகியோர், “தூய சூட்சு நிலையே கலை” என்று கருத்துத் தெரிவித்தனர். ஆனால் சிறந்த இலக்கியங்கள் பல உணர்விற்பாற்பட்ட உருவங்களைத் தோற்றுவிப்பதில்லை. அவ்வாறு தோற்றுவித்தாலும், சில வேளைகளில் அதுவும் ஆங்கொன்றும், ஈங்கொன்றுமாக அமைகின்றன.)

ஒரு புனைந்த பாத்திரத்தைச் சித்திரிக்கும் போது கூட, ஆக்கியோன் கண்ணுக்குப் புலனாகும் உருவங்களைக் குறிப்பிடாமலிருக்கலாம். நாம் டாஸ்டோவெஸ்கி (Dostoevsky), ஹென்ரி ஜேம்ஸ் (Henry James) போன்ற ஆக்கியோர் படைக்கும் பாத்திரங்களின் உளநிலைகள், உள்நோக்கங்கள், மதிப்பீடுகள், போக்குகள், விருப்புகள் ஆகியவற்றைப் பற்றித் தெளிவாக அறியக் கற்றிருந்தாலும் இந்தப் பாத்திரங்களை நமது கண்முன் கொண்டு வர இயலாது.

சற்றுக் கூடுதலாகக் கூறினால் எழுத்தாளன் ஒருவன் திட்டமிட்டமைத்த சில புறச்சட்டங்களை அல்லது ஒரு பாத்திரத்தின் ஒரே ஒரு உடற் கூறைக் குறிப்பிடலாம். டால்ஸ்டாயும் (Tolstoy), தாமஸ்மான்னும் (Thomas Mann) இவ்வாறு எழுதுவது வழக்கம். அதிக விவரணங்களை நல்ல கலைஞர்களே அளித்தாலும், சில வேளைகளில் ஆக்கியோனே அளித்தாலும் [எடுத்துக்காட்டு தக்கரி (Thacheray)] நாம் ஏற்க மறுக்கிறோம். எழுத்தாளர் திட்டமிட்டமைத்தச் சில புறச்சட்டங்களையே அளிக்கின்றனர். இதனை அவர்கள் விளக்க வேண்டும் என, நாம் எதிர்பார்த்த தில்லை என்பதையே இந்நிலை காட்டுகிறது.

கவிதையில் வரும் ஒவ்வொரு உருவகத்தையும் நமது அகக் கண் முன் கொண்டு வரும் முயற்சியில் ஈடுபட்டால், நாம் தெளிவிழந்து குழப்ப நிலையில் வருந்தவேண்டி வரும். சில வாசகர்கள் இவ்வாறு காட்சி நிலையில் உருவகங்களைக் கொண்டு வருகின்றனர். சில இலக்கியப் பகுதிகளைப் பொறுத்த வரையில் இத்தகைய கற்பனை, தேவையானதாகத் தோன்றும். கவிஞனின் சமிக்ஞை உத்திகளைப் பகுத்தாயும்போது உளவியல் வினாக்களை இதனோடு குழப்பாமலிருக்க வேண்டும். இந்த உத்திகள் பெரும்பாலும் உள இயல்பிற்கு ஏற்ப அமைந்தவை. இலக்கியத்திற்குப் புறம்பே நிகழ்பவை. இவ்வாறு உருவகம் அன்றாட மொழியில் ஓரளவு மறைந்தும், கொச்சை மொழியிலும் பிரசித்தி பெற்ற பழமொழிகளிலும் வெளிப்படையாகவும் அமைந்துள்ளது. அனேக நுண்பொருட் சொற்கள், பருப் பொருளினின்று இவ்வுருவக நிலையால் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. (எடுத்துக் காட்டாக, comprehend, define, eliminate, substance, subject, hypothesis) எவ்வாறு நமது நாகரிகத்தினின்று, அதாவது செவ்விய (Classical), டீட்டானிய (Teutonic), செல்டிய (Celtic), கிறிஸ்தவ (Christian) நாகரிகங்களினின்று கொண்ட பழங்கதை

களையும் சமிக்ஞைகளையும் கவிதை பயன்படுத்துகின்றதோ, அவ்வாறே, அது மொழியின் உருவகப் பண்பைப் புதுப்பித்து நாம் அவற்றை உணருமாறு செய்கின்றது.

இலக்கியத்திற்கும் இலக்கியமல்லாதவற்றிற்கும் இடையே அமைந்த வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் கண்டோம். (உணர்வுகளை வெளியிடுதலும், ஓர் அடித்தளத்தின் தேவையை உணர்ந்து அதனை அமைத்தலும்) நடைமுறையில் எவ்விதமான நோக்கமும் இல்லாதிருத்தலும் புனைநிலையும் இலக்கியத்திற்குரிய பண்புகள்) இவை, ஒரு பொருள் பகுப்பாய்வில், “வேறுபாட்டில் அமைந்த ஒருமைப்பாடு” (Unity in variety), “பற்றற்ற சிந்தனை”, “அகன்று நின்று அழகை உணரும் நிலை”, “சேர்க்கை செய்தல்”, “புதியனகாண்டல்”, “ஒப்ப அமைத்தல்” (Imitation) போன்ற பழைய முருகியற் சொற்களின் உருத்திரிந்த சொற்களாகவே அமையும். இவை ஒவ்வொன்றும் இலக்கியப் படைப்பின் ஒரு தன்மையை அதாவது இலக்கியத்தின் பொருளுக்குரிய ஒரு சிறப்பான பண்பை விளக்கி நிற்கின்றது. இவற்றில் ஒன்றேனும் தனித்து நின்று இலக்கியத்தை விளக்க இயலாது. இந்நிலை நமக்கு ஒரு பயனையாவது அளிக்கும். (இலக்கியக்கலைப்படைப்பு எளிய பொருளன்று; அது பல பொருளையும், தொடர்புகளையும் கொண்டது; பல அடுக்குகளாலானது; மிகச் சிக்கலான அமைப்பு என்பது தெளிவாகும். பல உறுப்புக்களைக் கொண்டமைந்த ஒரு தொகுதியாக (Organism) இலக்கியத்தை விளக்குவது வழக்கம்.) இது தக்கதன்று; தவறான கருத்துக்களுக்கு இடமளிக்கலாம்; ஏனெனில் அது வேறுபாட்டில் அமைந்த ஒருமைப்பாடு என்ற ஒரு தன்மையை மட்டுமே விளக்குகிறது. அதோடு உயிரியலோடு இலக்கியத்தை ஒப்பிட வழிவகுக்கும் இந்நிலை பொருந்தாது. மேலும் இலக்கியத்தின் உட்பொருளும் (Content) புறவடிவும் (Form) ஒத்தது என்ற கருத்து இலக்கியப் படைப்பினுள் அமைந்துள்ள நெருங்கிய இடைத்தொடர்புகளுக்கு நேராக நமது கருத்தைக் கவரலாம். எனினும், இக்கருத்து மிக எளிமையாக அமைந்த காரணத்தால் தவறான எண்ணங்களை உருவாக்கலாம். இக்கருத்து, ஒரு கலைப்படைப்பின் ஏதாவது ஒரு பகுதியை, அது இலக்கிய உட்பொருளாயினும் இலக்கிய உத்தியாயினும் அல்லது மற்றெதுவாயினும், அதனைப் பகுத்தாய்வது, ஒத்த பயனை அளிப்பதாக இருக்க வேண்டும் என்ற சாயலைத் தோற்றுவிக்கிறது. எனவே, நாம் ஒரு கலைப்

படைப்பை முழுநிலையில் காண இயலாது. உட்பொருள் புற வடிவம் என்ற சொற்கள் மிகவேறுபட்ட பொருளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அதாவது, அவை அடுத்தடுத்து அமைக்கப் பெற்றவை, ஒன்றிற்கொன்று பயனுடையவை என்று கருதப்படுகின்றன. நாம் இவற்றைக் கவனமாக விளக்கினாலும், இவை மிக எளிதாகக் கலைப்படைப்பை இருகூறுக்கிவிடுகின்றன. கலைப்படைப்பின் தற்கால ஆய்வு, இதைவிடச் சிக்கலான வினாக்களுக்கு—அதாவது, கலைப்படைப்பு எவ்வாறு உருப் பெறுகின்றது? அதனை ஆக்குபவை எவை? என்பன போன்ற வினாக்களுக்கு—விடை காணவேண்டும்.



REN 894
2225

இலக்கியத்தின் பயன்

1 இலக்கியத்தின் இயல்பும் அதன் பயனும் ஒருமைப்பாடுடைய எந்த விளக்கத்திலும் ஒன்றை ஒன்று தழுவி அமைந்திருக்க வேண்டும். கவிதையின் இயல்பை ஒட்டியே அதன் பயன் அமைகிறது. எந்தப் பொருளும் அதன் இயல்பிற்கேற்ற பயன் தருமாறு அமைக்கப்படின், சிறப்பாகப் பணியாற்ற முடியும். அதன் முக்கியமான பயனை இழக்கும்போதுதான் அது துணைப் பயன்களைக் கொள்கிறது. பயனற்ற இராட்டை ஓர் அழகுப் பொருளாகவோ, காட்சிசாலையில் வைக்கப்பெறும் காட்சிப் பொருளாகவோ மாறுகிறது. சதுர வடிவில் அமைந்த இசைக் கருவி (Piano) அதன் இசைப்பயனை இழப்பின் மேசைபோல் பயன்படுத்தப்படும். இதுபோலவே, ஒரு பொருளின் இயல்பு அதன் பயனைப் பொறுத்தும் அது ஆற்றும் பணியைப் பொறுத்தும் அமைகிறது. ஒரு பொருள், அதன் பயனை நிறைவேற்றுதற்கேற்ற அமைப்புப் பெற்றிருக்கும்) அதோடு, காலமும் பொருளும் அமைக்கும் துணைப்பயன்களையும் மனிதனது சுவை விரும்பி இணைக்கும் பிறபயன்களையும் கொள்ளத்தக்க அமைப்பும் பெற்றிருக்கும். எந்த இலக்கியத்திலும் இலக்கியப்பயனுக்குத் தேவையில்லாத நிலைகள் பலவிருக்கலாம். இந்நிலைகள், வேறு அடிப்படையில் கொள்ளத்தக்கனவாக அமையலாம்; இவ்வடிப்படையில் ஆர்வமளிப்பனவாக இருக்கலாம்.

இலக்கியத்தின் இயல்பு, பயன் பற்றிய கோட்பாடுகள் வரலாற்றுப் போக்கில் மாற்றமடைந்துள்ளனவா? இந்த வினாவிற்கு விடையளிப்பது எளிதன்று. வரலாற்றை ஆழ்ந்து நோக்கினால் மாற்றமடைந்துள்ளது என்று விடையளிக்கலாம். இலக்கியமும் தத்துவமும் சமயமும் வேறுபடுத்தப்படாமல் நிலவிய காலம் ஒன்றிருந்தது. அது கிரேக்கரிடம் நிலவிய நிலைக்கு ஆஸ்கிலசையும் (Aeschylus) ஹெசியாடையும் (Hesiod) எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். ஆனால் பிளேட்டோ, கவிஞருக்கும் தத்துவ வல்லுநருக்கும் இடை நிகழ்ந்த சச்சரவு தொன்மையானது என்கிறார். இவர் கூறுவதில் உண்மையுள்ளது என நாம்

உணருகிறோம். அதே வேளையில், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நிலவிய “கலை கலைக்காகவே” என்ற கொள்கைக்கும், “தூய கவிதை” பற்றி அண்மைக் காலத்தில் நிலவும் கொள்கைக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டை நாம் மிகைப்படுத்தலாகாது. “அறியுட்டும் வன்போக்கு” (“Didactic heresy”) என, போ (Poe) குறிப்பிட்ட கொள்கை, கவிதை அறியுட்டுவதற்குக் கருவியாக அமைவது என நம்பியது. இக்கொள்கையை, கவிதை மகிழ்விக்கிறது, கற்பிக்கிறது, அல்லது மகிழ்விப்பதனூடே கற்பிக்கிறது என்ற மரபுப்படி அமைந்த மறுமலர்ச்சி (Renaissance) கொள்கையோடு ஒத்தது என்று கருதலாகாது.

பொதுவாக, முருகியல் அல்லது கவிதையியல் வரலாற்றைப் படித்தால், அடிப்படைநிலையில் இலக்கியத்தின் இயல்பும் பயனும் மாறவில்லை என்ற கருத்து உள்ளத்தில் பதியும். இலக்கியத்தின் இயல்பையும் பயனையும் மனிதனது பிற செயல்களோடும் மதிப்பீடுகளோடும் பொதுவான நிலையில் ஒப்பிடவோ வேறுபடுத்திக் காட்டவோ நாம் முற்பட்டால், அவை மாறவில்லை என்பதை உணரலாம்.

ஓரேஸ் (Horace) அளித்த மகிழ்வு, பயன்பாடு என்ற இரு பண்புகளிடையே நிகழ்ந்த வாதப்போர் என முருகியல் வரலாற்றைப் பெரும்பாலும் தொகுத்துரைக்கலாம். இவர், கவிதை இனிமையானது, பயனுடையது என்று கூறினார். கவிதையின் பயனைப் பொறுத்தவரையில், இவ்விரு அடைகளும் ஒவ்வா இரு முரண்நிலைகளில் ஒன்றாக தனித்தனியே அமைகின்றன. மகிழ்வு, பயன்பாடு என்ற இவ்விருநிலைகளையும் கவிதையின் இயல்புப்படையில் தொடர்பு படுத்துவதைவிட, எளிதாகக் கவிதையின் பயன் அடிப்படையில் தொடர்பு படுத்தலாம். கவிதை (வேறு எந்தவிதமான மகிழ்வையும் போன்று) மகிழ்வு தருவது என்ற கருத்து, கவிதை (எந்தப் பாடப் புத்தகத்தையும் போன்று) அறியுட்டுகிறது என்ற கருத்திற்கெதிராக அமைகிறது. எல்லா கவிதைகளும் பிரசாரக் கவிதைகள். அவ்வாறாகத்தான் அமைய வேண்டும் என்பதும் ஒரு கருத்தி் இக்கருத்துக்கு எதிராகக் கவிதை தூய ஒலியையும் உவமையையும் உடையதாக இருக்க வேண்டும். அதாவது ஒப்பனை செய்யப் பெற்றதாக இருக்க வேண்டும்; மனித உணர்வுகளுக்கு அங்கு இடமில்லை என்ற கருத்து அமைகிறது. ஒன்றிற்கொன்று எதிரான இக்கருத்துக்

கள், “கலை ஒரு பொழுதுபோக்கு” “கலை ஒருபணி” (புனைநிலைத் தொழில், கலைப்பணி) என்ற கருத்துக்களில் ஓரளவு நுட்பமாக வெளியிடப்படுகின்றன. (ஒன்றினின்று ஒன்று பிரிந்த நிலையில்) இவ்விரு கருத்துக்களையும் நாம் ஏற்கவியலாது. கவிதை, ‘விளையாட்டு’ அல்லது ‘தங்குதடையற்ற பொழுது போக்கு’ என்று கொண்டால், அதைப் படைக்க, கவிஞன் எடுத்துக் கொள்ளும் கவனத்திற்கும் ஆற்றலுக்கும் திட்டத்திற்கும் கவிதையின் முக்கியத்துவத்திற்கும் மதிப்பு அளிக்கப்படவில்லை எனலாம். ஆனால் கவிதை ஒரு வேலை அல்லது தொழில் எனக் கூறும்போது, கவிதையின் மகிழ்விற்கும் அதன் “நோக்கமற்ற நிலை” எனக் கான்ற அழைத்த பண்பிற்கும் எதிராக அமைவதை உணர்கிறோம். மகிழ்வு, பயன்பாடு என்ற இரண்டிற்கும் ஒருங்கே மதிப்பளிக்கக் கூடிய நிலையில் நாம் கலையின் பயனை விளக்க வேண்டும்.

மிக அண்மைக் காலத்தில்தான், திறனாய்வுச் சொற்கள் நுட்பமாக பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதை நினைவிற்கொண்டு ஒரேஸ் பயன்படுத்திய சொற்கள் பொதுப்படையாக அமைந்தவை என்று கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு, ரோம மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் (Roman Renaissance) நிலவிய கவிதையாக்கப் பழக்கத்தையும் உள்ளடக்கத்தக்கவாறு இவரதுசொற்களை விரிவாகப் பயன்படுத்தினால், இவரது கொள்கைகளே இலக்கியப் பயன்பற்றிய நமது ஆய்விற்குத் தக்க தொடக்க நிலையாக அமையும். ஒழுக்க நெறிகளை வலியுறுத்துவதில்தான் கவிதையின் பயன் அமைந்துள்ளது என்று எண்ணத் தேவையில்லை. ஹோமர் ‘இலியட்’ (Iliad) என்ற காவியத்தை எழுத இதுவே காரணம் எனலிபோஸு (Le Bossu) கொண்டார். தமக்குப்பிடித்த துன்பியல் இலக்கியமான ‘ஆன்திகோனில்’ (Antigone) இக்கருத்தை ஹெகல் கண்டு கூறினார். ‘பயனுடைநிலை’ காலத்தை விரயம் செய்யாமையோடு ஒத்தது எனலாம். எவ்வாறாவது நேரத்தைக் கழிப்பது என்று பொருளன்று. நமது ஆழ்ந்த கவனத்திற்குரிய ஏதோ ஒன்றாக இதனைக் கொள்ளலாம். சலிப்பற்றதே இனிமை. அது கடமையல்ல; கடமையின் பரிசு என்று பொருள்படும்.

இலக்கியத்தை விளக்குவதற்குரிய அடிப்படையாக நாம் இவ்விரு அடிப்படை நிலைகளைப்பயன்படுத்த முடியுமா? அல்லது இவை சிறந்த இலக்கியங்களுக்கு மட்டும் உரிய அடிப்படை நிலைகளா? சிறந்த, நல்ல இலக்கியங்கள், இடைத்தர இலக்கியங்கள் என்ற

வேறுபாடு முந்திய விவாதங்களில் மிகுதியாகத் தோன்றவில்லை. இடைத்தர இலக்கியங்கள் பயனுடையனவா? அல்லது அறிவூட்டுவனவா? இதுபற்றி உண்மையான ஐயம் எழலாம். இந்த இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரையில் உண்மை உலகினின்று விடுபடுவதற்கும் பொழுதுபோக்கிற்கும் இவை உதவுவன என்று பொதுவாகக் கருதப்படுகின்றன. இடைத்தர இலக்கிய வாசகரை வைத்து இவ்வினாவுக்கு விடைகாண முனைய வேண்டுமேயன்றி, சிறந்த இலக்கிய வாசகரை வைத்துக் காண விழையலாகாது. அறிவுத்தரம் குறைந்த நாவல்வாசகனது ஆர்வத்தில்கூட மார்ட்டிமர் அட்லர் (Mortimer Adler) அறிவுடைக் கூறு ஒன்றைக் கண்டுபிடித்துவிடுவார். உண்மை உலகினின்றுவிடுபடும் கருத்தைப் பொறுத்த வரையில், அது எவ்வளவு எளிதில் ஒரு குற்றமாக அமையக் கூடும் என்பதை கென்னத் பர்க் (Kenneth burk) எடுத்தியம்பியுள்ளார். தனது சூழலைப் பற்றித் தான் கொண்டுள்ள வெறுப்பை விளக்குவதற்கே இவ்வுண்மையுலகினின்று விடுபடும் கற்பனைக் கனவு துணை செய்யும். புகழ் பெற்ற பாடல் ஒன்றை எவ்வித உள்நோக்கமும் இன்றிப் பாடும் போதும் கவிஞன் பிரசாரக் கருத்துடையவனாகின்றான். எல்லாக் கலைகளும் அவ்வவற்றிற்குரிய இரசிகர்களுக்கு இனிமை பயப்பவை, பயன் தருபவை என்று நாம் விடை பகரலாம். அதனால் கிடைக்கும் பயன், தாமாகத் தோற்றுவித்துக் கொண்ட சிந்தனையுணர்வால் அல்லது பகற்கனவால் விளையும் பயனை விட மேலானது. கவிதையைப் படைக்கும் திறமையால் கவிஞருக்கு இன்பம் பிறக்கிறது. அதை அவர்கள் சிந்தனை அல்லது பகற் கனவு போலக் கருதுகின்றனர். கவிதையை வெளியிடுவதால் ஏற்படும் விடுதலை உணர்வாலேயே இத்தகை இன்பம் பிறக்கிறது.

இலக்கியப் படைப்பு வெற்றிகரமாகச் செயற்படும்போது மகிழ்வு, பயன்பாடு என்ற இரு நிலைகளும் ஒருங்கே நிலவுவதோடமையாது இவ்விரண்டும் ஒன்றியிணைந்திருக்க வேண்டும். வாழ்வில் கிடைக்கக்கூடிய மகிழ்வுகள் பலவற்றினின்று நாம் தேர்ந்தெடுக்கும் ஒரு மகிழ்வே இலக்கியம் தரும் மகிழ்வு என்று நிறுவத் தேவையில்லை. இது உயர்ந்த மகிழ்வு; ஏனெனில் உயர் தரச் செயலில் அமைந்த மகிழ்வாகும். அதாவது தேடாது கிடைத்த சிந்தனைச் செல்வம். இலக்கியத்தின் பயன்; அதாவது அதன் முக்கியத்துவமும் அறிவூட்டும் நிலையும் மகிழ்வூட்டும் நிலையில் அமையும். அதாவது செய்து முடிக்க வேண்டிய ஒரு

சுடமைக்கும் சுற்றுத் தீர்க்க வேண்டிய ஒரு பாடத்திற்கும் உரிய முக்கியத்துவத்தினின்று, இலக்கியத்தின் முக்கியத்துவம் மாறுபட்டது. ஆனால் அது முருகியல் முக்கியத்துவம்; புலனுணர்வின் முக்கியத்துவம். கடினமான தற்காலக் கவிதைகளை விரும்பும் 'காலத்திற்கேற்ற கொள்கையாளன்' (Relativist) முருகியல் முடிவைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. குறுக்கெழுத்துப் போட்டியையும் (Crossword puzzles) சதுரங்க விளையாட்டையும் (Chess) சிலர் விரும்புகின்றனர்; சிலர் விரும்புவதில்லை. இது இவர்களது சுவையைப் பொறுத்தமைகிறது. இதுபோலவே காலத்திற்கேற்ற கொள்கையாளனும் தனது சுவையைத் தேர்ந்து கொள்ளுகிறான். கவிதை அல்லது நாவல் அளிக்கும் வரலாற்றுச் செய்திகளிலும் பயனுடைய அறநெறிகளிலுமே அதன் முக்கியத்துவம் அமைந்துள்ளது எனக் கல்வித்துறையாளன் தவறுதலாகக் கூறலாம்.

மற்றொரு முக்கியமான கேள்வி எழுகிறது. இலக்கியம் ஒரு பயனுடையதா? அல்லது பல பயன்களைக் கொண்டதா? திறனாய்வாளருக்கான தொடக்க நூல்' (Primer for Critics) என்ற தமது நூலில் போயஸ் (Boas) இலக்கியத்தின் பலவகைப் பயன்களையும் அதற்கேற்ப அமைந்த திறனாய்வு வகைகளையும் மகிழ்வுடன் விளக்கிச் செல்கிறார். கவிதையின் பயனும் திறனாய்வின் பயனும்' (Use of Poetry and the use of Criticism) என்ற நூலில் எலியட் (Eliot) பலவகைப்பட்ட கவிதைகளையும் இவை வெவ்வேறு வேளைகளில் ஆற்றும் வெவ்வேறுபட்ட செயல்களையும் துயரத்துடனும் ஓரளவு சோர்வுடனும் வலியுறுத்துகிறார். ஆனால் இவை விதிவிலக்குகள். சாதாரணமாக, கலை அல்லது இலக்கியம் அல்லது கவிதைக்குகந்த சில பயன்களையேனும் அதற்குரியதாக அமைத்தால்தான் அதனை முக்கியமானதாகக் கொள்ள முடியும். சமயத்திற்கும் தத்துவத்திற்கும் உரிய இடங்களினின்று அவற்றை அகற்றிவிட்டு, அவ்விடத்தைக் கவிதை பெற முடியும் என்பது அர்னால்டின் (Arnold) கருத்து. இதை நினைவிற்கொண்டு எலியட், இவ்வுலகிலாயினும் மறுவுலகிலாயினும் ஒரு பொருளுக்கு மற்றொரு பொருள் மாற்றாக அமைய இயலாது என்று எழுதினார்.

உண்மையான மதிப்பீட்டுத் தொகுதிக்கு உண்மையான மாற்று நிலை கிடையாது. நடை முறையில், பயணம், அயல் நாட்டு வாழ்வு, நேரடி அனுபவம், மாற்று வாழ்வு போன்ற

பல நிலைகளை இலக்கியம் பெறவியலும். வரலாற்று வல்லுநன் இதனைச் சமூக வாழ்வு பற்றிய நூலாகப் பயன் படுத்தலாம். ஆனால் வேறு எந்தப் பொருளும் செவ்வையர்க ஆற்ற இயலாத ஒரு பணியும் பயனும் இலக்கியத்திற்கு உண்டா? அல்லது, தத்துவம், வரலாறு, இசை, கற்பனை ஆகியவற்றின் கலவைதான் இலக்கியமா? இவை தற்கால பொருளாதாரரீதியில் பகிர்ந்தளிக்கப்படுமா? இவையே அடிப்படைக் கேள்விகள்.

இலக்கிய ஆதரவாளர் இலக்கியத்தைத் தொல்பொருள் ஒன்றின் நிலைபேறு என்று கொள்ளாமல் நிலையானது எனக் கொள்வர். அது போலவே கவிஞர் அல்லாத பிறரும், கவிதையைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியரல்லாதாரும், அதாவது இலக்கியத்தின் வாழ்வில் தொழில் நிலையில் ஆர்வமற்றவர்களும் கருதுவர். மதிப்பீட்டின் தன்மை பற்றிய எந்தக் கொள்கைக்கும் இலக்கியத்தின் தன்னிகரற்ற மதிப்பை உணரும் அனுபவம் அடிப்படையானது. மாறிக்கொண்டே வரும் நமது கொள்கைகள் அனுபவத்திற்கு ஏற்ப முன்னேறி அமைய முயல்கின்றன.

கவிதை, அறிவை—ஒரு வகையான அறிவை—அளிக்கிறது என்பதைக் கண்டு பிடித்த தற்காலத் துறை, இதை வைத்துக் கவிதையின் பயனையும் முக்கியத்துவத்தையும் வலியுறுத்துகிறது. கவிதை அறிவின் ஒரு வடிவம். இதையொத்த கருத்தை அரிஸ்டாட்டில் கூறுவதாகத் தோன்றுகிறது. தமது பிரசித்தி பெற்ற குறிப்பில் அவர், கவிதை வரலாற்றைவிட தத்துவ ரீதியானது. ஏனெனில் “வரலாறு நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்பு படுத்துகிறது. கவிதை பொதுவாக நிகழக் கூடிய நிகழ்வுகளைக் காண்கிறது!” என்றார். எவ்வாறாயினும் வரலாறு, இலக்கியத்தைப் போன்றே நெகிழ்ந்த தெளிவற்ற முறையாகத் தோன்றுகிறது. அறிவியல் இலக்கியத்திற்கு எதிராக அமைந்தது. அறிவியலும் தத்துவமும் அளிக்காத அறிவை, அதாவது தனக்கேயுரிய தனிச் சிறப்புடைய அறிவை, இலக்கியம் அளிக்கிறது என்பது ஒத்துக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. டாக்டர் ஜான் ஸ்டைப் போன்ற புதிய செவ்விய கொள்கையாளர் (Neo classical-theorist) இன்னும் கவிதையை அதன் “பொதுவான பண்பிற்குரிய மாண்பை” வைத்து எண்ணும்போது, பல துறைகளைச் சார்ந்த, தற்காலக்கொள்கையாளர் [எடுத்துக்காட்டு: கில்பி (Gilby) ரான்சம் (Ransom) ஸ்டேஸ் (Stace) போன்றோர்.] கவிதையின் தனித்துவப் பண்பை வலியுறுத்துகின்றனர். ஸ்டேஸ்,

ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஒத்தெல்லோ நாடகத்தைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, (Othello) அது பொருமை என்ற பொதுப்பண்பைப் பற்றியதன்று; ஆனால் ஒத்தெல்லோவின் தனிப்பட்ட பொருமைப்பற்றியது: அதாவது ஒரு வெனிஷிய நாட்டு யுவதியை மணந்த ஒரு ஆப்பிரிக்க இனத்தவன் அடையக்கூடிய தனிப்பட்ட பொருமையைப் பற்றியே இது பேசுகிறது என்றார்.

இலக்கியக் கொள்கையும் இலக்கியப் பரிந்துரைகளும் ஓர் இலக்கியத்தின் 'ஈட்டப் பண்பு' (Typicality) தனிப்பண்பு என்பவற்றில் ஒன்றை வலியுறுத்தலாம். வரலாற்றையும் வாழ்க்கை வரலாற்றையும் விட இலக்கியம் பொதுவானது. ஆனால் உளவியலையும் சமூகவியலையும் விடத் தனிப்பட்டது என ஒருவர் கூறலாம். ஆனால் இத்தகைய மாற்றங்களை இலக்கியக் கொள்கை மட்டும் வலியுறுத்திச் செல்லவில்லை. இலக்கியத்தை எழுதும் பழக்கத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும், படைப்புக்குப் படைப்பு, காலத்துக்குக் காலம்-பொது அல்லது தனிப்பட்ட நிலைக்கு அளிக்கப்படும் குறிப்பிட்ட அளவு மாறுபடுகிறது. சில பாத்திரங்கள் மனித இனத்தின் பொது இயல்புகளைக் கொண்டிருக்கும். ஜான் சனின் 'எப்பிசனில்' (Epicoene) வரும் நகைச்சுவைப் பாத்திரமான மோரோஸ் (Morose) தனக்கேயுரிய தனிச் சிறப்பான பண்புகளைக் கொண்ட மனிதன். ஈட்டப்பண்பை (Type) தனித்துவப் பண்போடு இணைப்பதே இலக்கியப் பாத்திரப் படைப்பிற்குரிய நெறி என விளக்கலாம். அதாவது தனிப் பண்பில் ஈட்டப் பண்பையும் ஈட்டப்பண்பில் தனிப் பண்பையும் காட்டுவதாகும். இந்தக் கொள்கையை விளக்க மேற்கொண்டுள்ள முயற்சிகளும் அல்லது இதினின்று கொள்ளப்பெற்ற சித்தாந்தங்களும் பெரும் பயனளிப்பவையாக அமையவில்லை. இலக்கியத்தில் வரும் பண்புகளை வகை செய்கின்றவர்கள் ஓரேஸ் வகுத்த ஒழுக்க முறைக் கொள்கையையும் ரோம இன்பியல் நாடகங்களில் வரும் வளமிக்க ஈட்டப்பண்புகளையும் கருத்தில் கொள்கின்றனர். [எடுத்துக் காட்டாக பெருமை மிக்க படைவீரன், உலோபி, ஊதாரி, புதுமையான மகன், நம்பிக்கைக்குரிய வேலையாள்.] பாத்திரப் படைப்புபற்றி பதினேழாம் நூற்றாண்டில் எழுதப் பெற்ற நூல்களிலும் மோலியரது (Moliere) இன்பியல் நாடகங்களிலும் இத்தகைய வகுப்பு முறையை நாம் காண்கிறோம். ஆனால் இந்தக் கொள்கையை இதைவிடப் பொதுவான நிலையில் எவ்வாறு பயன்படுத்துவது?

‘ரோமியோ ஜூலியட்டில்’ (Romeo and Juliet) வரும் மருத்து துவத் தாதி ஈட்டப்பண்பினள். ‘ஹாம்லெட்’ ஈட்டப் பண்பு உடையவனா? எலிசபெத்துக்கால இரசிகர்களைப் பொறுத்த வரையில், டாக்டர் திமோதி பிரைட் (Dr. Timothy bright) விளக்கியதுபோல ஹாம்லெட் மகிழ்ச்சியற்ற உளப்பாங்கமைந்தவன். ஆனால் அவன் வேறு பல நிலைகளையும் உடையவன். அவனது மகிழ்வற்ற நிலைக்கு குறிப்பிட்ட தோற்றமும் சூழ்நிலையும் அளிக்கப்படுகின்றன. ஒரு கண் கொண்டு பார்த்தால், தனிப்பண்பும் அதோடு ஈட்டப்பண்பும் இணைந்தமைந்த பாத் திரம், பல ஈட்டப்பண்புகள் நிறைந்ததாகக் காட்டப்பெறும் நிலையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் ஹாம்லெட் ஒரு காதலன் அல்லது காதலனாக முன்னர் இருந்தவன், அறிஞன், நாடகக்கலை வல்லுநன், வாட்போர் வீரன். ஒவ்வொருவனும், மிக எளிய மனிதன்கூடப் பல ஈட்டப்பண்புகளின் சேர்க்கையாக அமைந்தவன். நம்மோடு ஒருவகையில் தொடர்புடைய மக்களை நாம் காண்கிறோம். இவ்வாறு, இவர்களைப்போன்று, பொதுப் பண்பால் அமைந்த பரத்திரங்கள் சப்பையானவை (Flat) ஆகத் தோன்றுகின்றன. முழுமையான (Round) பரத்திரங்கள் பலகருத்துக்களும் தொடர்புகளும் இணைந்தமைந்தவை. இவை பொதுவாழ்வு, தனி வாழ்வு, அயல் நாட்டு வாழ்வுபோன்ற பல்வேறு சூழ்நிலையில் அமைந்திருப்பதாகக் காட்டப்படுகின்றன.

நாடகத்தினின்றும் நாவலினின்றும் நாம் பெறும் அறிவுப் பயன், உளவியல் அறிவு என்று தோன்றலாம். ‘உளவியல் வல்லுநனைவிட நாவலாசிரியன் மனித இயல்புபற்றி நமக்கு மிகுதியாகக் கற்பிக்க இயலும்’ என்ற கருத்து சாதாரணமாக வலியுறுத்தப்படுகின்றது. உளவியலுக்குரிய வளமான ஆதாரங்களைத் தருபவர்களாக டாஸ்டோவெஸ்கியையும் ஷேக்ஸ்பியரையும் இப்ஸனையும் பால் லாக்கையும் ஹார்னி (Horney) குறிப்பிடுகிறார். இ. எம். பார்ஸ்டர் (E. M. Forster) ‘நாவலின் அம்சங்கள்’ (Aspects of novel) என்ற நூலில் ஒருசில மனிதர்களைப்பற்றியும் நாம் அறிந்த அவர்களது அகவாழ்வு பற்றியும் உளநோக்கங்கள்பற்றியும் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். பரத்திரங்களின் அகச்சிந்தனை வாழ்வை வெளிப்படுத்துவதே நாவலின் மரபெரும் பணி என்கிறார். பரத்திரங்களுக்குரியதென அவர் வகுத்தளிக்கும் அகவாழ்வு, அவரது சொந்தச் சிந்தனை ஆய்வினின்று கொள்ளப்பட்டது. பெரும் நாவல்கள் உளவியலுக்குரிய ஆதார நூல்கள்

என ஒருவர் நிலைநாட்டலாம். அல்லது அவை வரலாற்றிற்குரிய சான்றுகள், (அதாவது விளக்கங்களாகவும் குறிப்பிட்ட எடுத்துக் காட்டுகளாகவும் அமைந்தவை) எனலாம். ஆனால் உளவியல் அறிஞர் ஒரு பொதுவான ஈட்டப்பயன்கருதியே நாவலைப் பயன்படுத்துவர் என்ற உண்மையை நினைவிற் கொள்ளலாம். மைசாவாக்கூர் (Maison Vauquer) என்ற படைப்பின் முழு அமைப்பினின்று பீர்கூரியாட் (Pere Goriot) என்ற பாத்திரத்தையும், பாத்திரங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சூழலையும் உளவியல் அறிஞர் கொள்வர்.

அறிவியல் காலக் கட்டத்தில், இலக்கியத்தில் தோய்ந்த ஓர் உள்ளமே உண்மையைக் காண இயலும் என்ற கருத்தை மாக்ஸ் ஈஸ்ட்மேன் (Max Eastman) மறுப்பார். இவரும் ஒரு சிறு கவிஞர். இவர் கருத்துப்படி, இலக்கிய உள்ளம் தனிச் சிறப்பு நிலையடையாதது. அது அறிவியல் காலக்கட்டத்திற்கு முந்திய காலத்துக்குரிய முதிராத உள்ளம். அது தனது நிலைபேற்றிற்குரிய முயற்சியைச் செய்தவாறே, இலக்கிய மொழியமைப்பைத் துணையாக வைத்துக் கொண்டு உண்மையிலேயே முக்கியமான உண்மையைக் கூறுவதைப் போன்ற ஒரு தோற்றத்தை உருவாக்குகிறது. இலக்கியத்தினுள் அமைந்த உண்மை அதற்குப் புறம்பாக அமைந்த உண்மையோடு ஒத்தது. அதாவது அது ஒழுங்குற அமைந்து; வெளிப்படையாகச் சரிபார்க்கத்தக்க அறிவாகும். அழக அறிவியல் துறையின் இன்றைய அறிவு நிலை உருவாக்கும் உண்மைக்கு எதிராகத் தனது உலகமான புனைநிலை மெய்மையை வைத்து சோதித்தறிய நாவலாசிரியனுக்கு எவ்விதமான மாயசாலக் குறுக்கு வழியும் கிடையாது. அறிவைக் கண்டு பிடித்து அதனைப் பிறருக்குத் தெரியப்படுத்துவதே தனது முக்கியமான பணி எனக் கற்பனைத்திறம் பெற்ற எழுத்தாளன்—சிறப்பாகக் கவிஞன்—கருதினால் அவன் தனது நிலையைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளவில்லை என்பது இவர் கருத்து. நாம் காண்பதை உணரவும், ஏற்கெனவே கொள்கைவாயிலாகவும் நடைமுறையாலும் நாம் அறிந்ததைக் கற்பனை செய்தறியவும், செய்வதே இலக்கிய ஆசிரியனுக்குரிய முக்கியமான பணி.

ஏற்கெனவே உள்ளவற்றை உணர்ந்து கொள்வதே கவிதை என்பது ஒரு கருத்து. கவிஞனது அக நோக்கே கவிதை என்பது மற்றொரு கருத்து. இவ்விரண்டு கருத்தையும் வேறுபடுத்துவது

எளிதன்று. நாம் முன்பு கண்டு, இப்போது காணாத ஒன்றைக் கலைஞன் நமக்கு நினைவு படுத்துகின்றானா? அல்லது எப்போதும் நமது கண்முன்னிருந்தும், நாம் காணாத ஒரு பொருளை நாம் காணுமாறு செய்கின்றானா? புள்ளிகளாலும் இடையிட்ட கோடுகளாலும் ஆன உருவங்களும் முகங்களும் மறைந்தமைந்த படங்கள் ஒருவரது நினைவுக்கு வரலாம். அவற்றை எப்போதும் ஒருவர் பார்த்தாலும் முழுநிலையில் அதாவது சித்திரங்களாகக் காண்பதில்லை. தெளிவின்மையில் விஸ்லர் (Whistler) கண்டு பிடித்த முருகியல் பயனையும், அதுவரை அழகியராக எண்ணப் படாத பெண்களை அழகியராக ரபேலியக் கொள்கைக்கு முந்திய நிலை (Pre-Raphaelite) கண்ட புதுமையையும், வைல்ட் (Wild) தமது ‘உள்ளோக்கங்கள்’ (Intentions) என்ற நூலில் குறிப்பிடுகின்றார். இவையனைத்தும் அறிவுக்கும் உண்மைக்கும் சான்றாக அமைந்தவையா? நாம் பதிலளிக்கத் தயங்குகிறோம். இவை புதிய ‘‘புலனுணர்வு மதிப்பின்’’ கண்டு பிடிப்புகள். நாம் இவற்றைப் புதிய ‘‘முருகியல் தன்மைகள்’’ என்று கூறுகிறோம்.

உண்மையைக் கலைக்குரிய பண்பாகவும் அடிப்படை நிலையாகவும் கொள்வதை மறுத்துரைக்க, முருகியல் வல்லுநர் ஏன் தயங்குகின்றனர் என்பதற்கு நாம் பொதுவாகக் காரணம் காண முடியும். ‘கலை’ மதிப்பிற்குரிய ஒரு சொல்லாக அமைந்துள்ளது. ஒரு மனிதன் அதற்குத் தனது உண்மையான மதிப்பு உரியது எனக் கருதுகிறான். மேலாண் பயன்களில் ஒன்றாக அது பாராட்டப்படுகிறது. மேலும், கலை உண்மையற்றது என்று கூறினால், பிளேட்டோ கடுமையாகக் கூறியதைப் போன்று அது ஒரு பெர்ய்யாகிவிடுமோ என ஒருவர் ஆதாரமின்றி அஞ்சுவதும், இதற்குரிய காரணமாகும். கற்பனை இலக்கியம் ஒரு ‘‘புனை நிலை’’; கலைஞர் சொல்லால் அமைக்கும் ‘‘வாழ்வின் பிரதிபலிப்பு’’. ‘‘புனைநிலை’’ என்ற சொல்லிற்கு எதிரான சொல் ‘‘உண்மை’’ (truth) என்பதல்ல; ஆனால் இடத்தையும் காலத்தையும் ஏற்கும் உண்மை என்பதாகும். இந்த உண்மை (fact) இலக்கியம் கையாளும் நிகழ்கூடிய தன்மையை விட, அகன்றது.

கலைகளில், சிறப்பாக இலக்கியம் உண்மையைத் தனக்குரியதாகக் கொள்வதாகத் தோன்றுகிறது. கலைப்பண்பு இயைந்து அமைந்த ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் அது கொண்டுள்ள வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தினூடே (weltanschauung) இவ்வுண்மை கொள்கின்றது. (ஷேக்ஸ்பியர் அல்லது ஷெல்லியின்

கவிதைகளை விட தாந்தேயின் கவிதைகள் அதிக உண்மையானவை என எலியட் கருதுவதைப் போன்று) தத்துவ வல்லுநரோ திறனாய்வாளர்களோ இலக்கியம் பேசும் கருத்துக்களில் சில பிற கருத்துக்களை விட உண்மையானவை என்று கருதவேண்டும். !வாழ்வு பற்றிய எந்த முதிர்ந்த தத்துவமும் ஓரளவு உண்மையைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். அது எவ்வேளையிலும் இதனைக் கொள்ள உரிமை பாராட்டும். நாம் இப்போது கருதும் நிலையில் இலக்கிய உண்மை என்பது இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள உண்மையே. அதாவது இலக்கியத்திற்குப் புறம்பே ஒழுங்கான அமைப்பும், நாம் உணர்ந்து கொள்ளத்தக்க வடிவமும் பெற்றமைந்திருக்கும் ஒரு தத்துவத்தை, இலக்கியத்தில் பொருத்தலாம், விளக்கலாம் அல்லது இலக்கியம் அதனைக் கொண்டமைந்திருக்கலாம். கத்தோலிக்கச் சமய சித்தாந்தமும் புலமைத்தத்துவமுமே தாந்தேயின் இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள உண்மை. உண்மைக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள உறவு நிலையை உள்ளத்தில் கொண்டு, கவிதையைப் பற்றி டி. எஸ். எலியட் கொண்ட கருத்து இத்தகையது என்று தோன்றுகிறது. உண்மை, ஒழுங்கான முறையில் சிந்திப்பவர்களுக்குரிய துறை. தங்களது படைப்பில் பொருத்தமாக இசைத்து அமைப்பதற்கு ஏற்ற தத்துவ நூல்களை அளிக்கும் தத்துவ வல்லுநர் இல்லாவிடில் கவிஞர்களே இத்தகைய சிந்தனையாளர்களாக முயற்சி செய்யலாம் எனினும் கவிஞர் இத்தகைய சிந்தனையாளரல்லர்.

இந்த முரண்பாடு பெருமளவு பொருள் நிலைபற்றி அமைந்தது என்று தோன்றுகிறது. “அறிவு”, “உண்மை”, “உணர்வு”, “ஞானம்” என்ற சொற்களால் நாம் குறிக்கும் பொருள் யாது? உணர்ந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும் உய்த் தறியத்தக்கதாகவும் அமைந்ததே உண்மை என்று கொண்டால், கலை—இலக்கியக்கலைகூட—உண்மையின்பாற்பட்டதன்று. மேலும் நேர்நிலைக் கொள்கையாளரின் (Positivist) அறுதியிடும் விளக்கங்களை ஏற்றால், ஒரு முறையைப் பயன்படுத்தி சரி பார்க்கக் கூடியதாக அமைவதே உண்மை என அறுதியிட வேண்டும். அப்போது கலை சோதித்தறியும் நிலையில் அமைந்த உண்மையாக அமையாது. இதற்குரிய மாற்றுநிலைகளாக இரு நிலை உண்மை (Bimodal truth) பலநிலை உண்மை (Pluri-model truth) போன்றவை அமைந்துள்ளதாகத் தோன்றுகின்றன. அறிதற்குரிய நெறிகள் பல. அல்லது அதற்கு அடிப்படையான

இரு நிலைகளாவது உண்டு. ஒவ்வொரு நிலையும் குறியீடுகள் அமைந்த ஒரு மொழியைப் பயன்படுத்துகிறது. அறிவியல் காரண காரிய விளக்க (Discussive) முறையையும், கலைகள் தோற்ற விளக்க (Presentational) முறையையும் பயன்படுத்துகின்றன. இவை இரண்டுமே உண்மை நிலைகளா? சாதாரண மாகத் தத்துவ வல்லுநர் முன்னதை ஒப்புக் கொள்வர். பின்னது, சமயப்புனை கதையிலும் கவிதைகளிலும் இடம் பெறுகின்றது. நாம் பின்னதை ‘உண்மை எனும் பெயரா’கக் (Truth) கொள்வதை விட ‘உண்மை என்னும் அடை’ (True) என அழைக்கலாம். அடைப்பண்பே இரண்டிற்கும் உள்ள வேறுபாட்டைத் தெளிவாக்கும். கலை, அடிப்படை நிலையில் உண்மையைக் கொண்டது. அதாவது, அது உண்மையோடு மாறுபட்டதல்ல. தமது ‘ஆர்ஸ் பெயிட்டிக்கா’வில் (Ars Poetica) மக்லீஷ் (Mac Leish) இலக்கிய அழகுக்கும் தத்துவத்திற்கும் உரிய நிலைகளை ஒரு வாய்பாட்டில் பொருத்தியமைக்க முயற்சி செய்கிறார். அந்த வாய்பாட்டின் படி ஒரு கவிதை “அடையாகிய ‘உண்மைக்கு எதிரானது’”. கவிதை, தத்துவம் (அறிவியல், அறிவு, ஞானம் ஆகியவற்றைப்) போன்று முக்கியமானது; உண்மையானது; பெயராகிய உண்மைக்குச் சமமான நிலையுடையது; உண்மை போன்ற நிலையைக் கொண்டிருப்பது.

அறிவின் ஒரு வடிவமாக, ‘தோற்ற விளக்க சமிக்ஞை’யை ஆதரித்துப் பேசும் போது திருமதி லாங்கர் (Langer) நெகிழ் கலையை (Plastic art), அதிலும் சிறப்பாக இசையை இலக்கியத்தைவிட அதிகமாக வலியுறுத்துகிறார். ‘தோற்ற விளக்க சமிக்ஞை’யும் ‘காரண காரிய விளக்க சமிக்ஞை’யும் ஓரளவு இணைந்தமைந்த கலவையாக அவர் இலக்கியத்தைக் கொள்கிறார். இலக்கியத்தில் வரும் பழங்கதைக்கூறும் பழைய உருவங்களும் தோற்ற விளக்க நிலையை ஒத்தவை. கடற்பயணத்தை விரும்பும் மனிதர் கடின வாழ்வை விரும்புவர். அபாயம் அறை கூவினும் அவர் நிலைகுலைவதில்லை, தண்ணீர், கப்பல், வானம், புயல், துறைமுகம் என்பவை சமிக்ஞைகளைக் கொண்டுள்ளன, இவற்றி னூடே அவர் உலகில் பொருளையும், உணர்வையும் காண்கின்றனர்.

“கலை உண்மையை வெளிப்படுத்துவது”, அதாவது “உண்மையின் உள்ளுணர்வு” என்பது ஒரு கருத்து. இக்கருத்தைக் கலை, அதிலும் குறிப்பாக இலக்கியக் கலைப் பிரசாரம், ‘அதாவது

எழுத்தாளன் உண்மையைக் கண்டு பிடிப்பவன் அல்லன்; அவன் உண்மைக்கு நேராக வழி நடத்தி அதற்குரிய செய்திகளை அளிப்பவன்' என்ற கருத்தினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும்) 'பிரசாரம்' என்ற சொல் நெகிழ்ச்சியுடையது. எனவே, இதை ஆராய வேண்டும். நம்பிக்கைக்கு உரியவர்களல்லாத மனிதரால் பரப்பப்படும் கேடு விளைக்கும் கொள்கைகளையே பிரசாரம் எனப் பொது மக்கள் கூறுவர். இந்தச் சொல் சீர்தூக்கி நோக்கல், உள் நோக்கம் போன்றவற்றைக் குறிக்கும். குறிப்பிட்ட, ஓரளவு அறுதியிடப்பெற்ற, கொள்கைகளையும் திட்டங்களையும் குறிக்கவே வழக்கமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வாறு, இச்சொல்லின் பொருளை வரையறுத்துக் கொண்டால், (கீழ்த் தரமான) சில கலைகள் பிரசாரம் என்று ஒருவர் கூறலாம். ஆனால், சிறந்த கலை அல்லது பெரும் கலை அல்லது கலை அவ்வாறு அமைவ தில்லை எனலாம்.) வாழ்வுபற்றித் தான் கொண்ட நோக்கை ரசிகனும் ஏற்க, கலைஞன் அவன்மேல் தன்னுணர்வோடோ, அவ்வுணர்வின்றியோ, மேற்கொண்டும் முயற்சி என்ற விரிந்த பொருளில் இச்சொல்லைப் பயன்படுத்துவதாக வைத்துக் கொள்ளுவோம். அப்போது, எல்லாக் கலைஞரும் பிரசார வாதிகள். அவ்வாறுதான் அமையவேண்டும் என்று கூறும் இக் கொள்கையில் உண்மை இருக்கலாம். மேற் கூறிய கருத்தை முற்றிலும் திருப்பி அமைத்துக் கூறுவதானால், எல்லா உண்மையான, பொறுப்புள்ள கலைஞரும் முறைப்படி' பிரசாரம் செய்பவர்களாக அமையவேண்டும் என்றாகும். மாண்ட்கோமரி பெல்ஜியன் (Montgomery Belgion) கருத்துப்படி, இலக்கியக் கலைஞன் ஒரு பொறுப்பற்ற பிரசாரவாதி, அதாவது ஒவ்வொரு எழுத்தாளனும் ஒரு வாழ்க்கை நெறியை அல்லது வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தைக் கொண்டவன். அவனது வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தை வாசகன் ஏற்குமாறு செய்வதே அவனது படைப்பின் பயன். இவ்வாறு வாசகரை வழிப்படுத்துவது ஒருபோதும் தக்கதன்று. அதாவது வாசகன் ஏதோ ஒன்றை நம்புமாறு செய்யப்படுகிறான். அது ஒரு அறிதுயில்நிலை (Hypnotic)—மேதையின் இலக்கிய நயம்—வாசகனை வஞ்சிக்கிறது. பெல்ஜியனைக் குறிப்பிட்டுப் பேசிய எலியட், பொறுப்பற்ற பிரசாரவாதிகளினின்றும், பிறிதொரு மூன்றும் பிரிவினரினின்றும் பிரசாரவாதிகள் என்று கருதஇயலாத கவிஞர்களை வேறுபடுத்தினார். இந்த மூன்றும் பிரிவினர் லூக்கிரீஷியஸ் (Lucritius), தாந்தே போன்றோரை ஒத்தவர்கள். இவர்கள் குறிப்பாகத் தன்னு

ணர்வும் பொறுப்புணர்வும் மிக்கவர்கள். எலியட், பொறுப்புள்ள பிரசார நிலை விற்பனை நோக்கையும், வரலாற்று விளைவையும் பொறுத்தது என்பர். பொறுப்பான பிரசார வாதி என்ற கூற்று அனேக மக்களுக்கு முரண்பாடாகத் தோன்றும். ஆனால் இரு வேறு சக்திகளின் எதிர் இழுப்பு என இதை விளக்கினால் பொருள்தரும். முக்கியமான கலை வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தை உட்கொண்டது. இதனைத் தத்துவ நிலையிலும் ஒழுங்கான முறையிலும் கூற இயலும். கலையின் ஒருமைப்பாட்டிற்கும் (இதனைக் கலையின் தருக்க நிலை' என அழைப்பதுண்டு) தத்துவ ஒருமைப்பாட்டிற்கும் இடையில் ஏதோ ஒரு வகையான இடைத்தொடர்பு உள்ளது. பொறுப்பான கலைஞன் தனது உணர்வோடு சிந்தனையையோ, புலனுணர்வோடு அறிவையோ, உணர்வின் தூய்மையோடு அனுபவமும் கருத்துக்களும் தரும் நிறைவையோ குழப்ப விரும்புவதில்லை. பொறுப்புள்ள கலைஞன் உணர்ந்து எழுதும் வாழ்வின் கண்ணோட்டம், பிரசார நிலையில் அமோக வெற்றி பெறும் அனேக கருத்துக்களைப் போன்று, எளிதாக அமைந்ததல்ல. ஓரளவு போதுமான அளவு சிக்கல் நிறைந்த வாழ்வுக் காட்சி, அறிதுயில் நிலை போன்று முதிர்ச்சியுருத புதுமைச் செயலைத் தூண்ட இயலாது.

கலைதரும் உணர்வு விடுதலை (Catharsis) என்ற சொற்றொடரைச் சூழ்ந்து அமைந்துள்ள இலக்கியப் பயன்பற்றிய கொள்கைகளைச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. இச்சொல், அரிஸ்டாட்டில் தமது கவிதையியலில் பயன்படுத்திய கிரேக்கச் சொல். இச்சொல்லுக்கு ஒரு நீண்ட வரலாறு உண்டு. இச்சொல்லுக்கு அரிஸ்டாட்டில் அளித்த பொருள்பற்றிய விளக்கம் இன்னும் விவாதத்திலேயே உள்ளது. அரிஸ்டாட்டில் இச்சொல்லை எந்தப் பொருளில் பயன்படுத்தினார் என்பது ஒரு பொருள் ஆய்வுப் பிரச்சினையே. ஆனால் அதனை இச்சொல் எந்தப் பொருள் தருமாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளதோ அதனோடு தொடர்புடைய பிரச்சினைகளோடு குழப்பத் தேவையில்லை. உணர்வுச்சுமையினின்று நம்மை — ஆக்கியோனை அல்லது வாசகனை—விடுவிப்பதே இலக்கியப் பயன் எனச் சிலர் கூறுகின்றனர். அவ்வுணர்வுகளினின்று நம்மை விடுவித்துக் கொள்வதற்கே உணர்வுகளை வெளியிடுகிறோம், சான்றாக, கதே தமது 'வெர்தியின் துயரத்தை' (Sorrows of Werthee) எழுதியதன் மூலம் தமது உணர்வினின்றி விடுதலை பெற்றதாகக் கூறுவர். ஒரு துன்பியில் நாடகத்தைப் பார்ப்பவரும் ஒரு நல்ல நாவல்-

வாசகன் கூட இத்தகைய விடுதலை அனுபவத்தை அடைவதாகக் கூறுவர். அவனது உணர்வுகளுக்கு ஒரு மையம் அமைந்து விட்டது; எனவே அவை அவனுக்கு முருகியல் அனுபவத்தையும் உள அமைதியையும் அளித்துச் செல்கின்றன.

ஆனால் இலக்கியம் நம்மை உணர்வினின்று விடுவிக்கின்றதா அல்லது அதற்குப் பதிலாக நமது உணர்வுகளைத் தூண்டி விடுகின்றதா? நாம் எந்த உணர்வுகளை வேரறுக்க விரும்புவோமோ அவ்வுணர்வுகள் தழைத்தோங்கவும் செழித்து வளரவும் துன்பியல் நாடகங்களும் இன்பியல் நாடகங்களும் துணை செய்கின்றன என, பிளேட்டோ கருதினார். நாம் இலக்கியத்தின் துணையால் நமது உணர்வுகளினின்று விடுதலை பெற்றால் நாம் அவற்றைப் புனை கவிதைகளில் தவறான நிலையில் செலவழித்ததாக ஆகும் அல்லவா? தூய அகஸ்டின் (St. Augustine) இளமையில் கொடும்பாவிதாக வாழ்ந்தார். எனினும் டிடோ (Dido) கொல்லப்பட்டதற்காக அழுத தான், தனது குறைகளுக்காக அழவில்லை என்று கூறுகிறார். சில இலக்கியங்கள் நமது உணர்வைத் தூண்டுவனவாகவும் வேறு சில நம்மை உணர்வினின்று விடுவிப்பனவாகவும் அமைந்துள்ளனவா? அல்லது பல வகை வாசகர்களையும் அவர்கள் இலக்கியத்தை எதிரேற்கும் தன்மையையும் வேறுபடுத்திக் காண வேண்டுமா? மேலும், எல்லாக் கலையும் நம்மை உணர்வினின்று விடுதலை செய்யவேண்டுமா? இந்தச் சிக்கல்கள், உளத்தத்துவத்தோடு இலக்கியத்திற்குரிய தொடர்பு, சமூகத்தோடு இலக்கியத்திற்குரிய தொடர்பு ஆகியவைபற்றிப் பேசும்போது ஆய்தற்குரியவை. ஆனால் ஆரம்ப நிலையில் இப்பொழுது எழுப்பப்படவேண்டும்.

ஓர் இலக்கியத்தைக் கற்கத் தகுதிபெற்ற வாசகர்களிடம் அவ்விலக்கியம் உணர்வுகளைத் தூண்டாது; அவ்வாறு தூண்டலாகாது என்பதைத் தற்போதைய புனைவிடையாகக் கொள்ளலாம். இலக்கியத்தில் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் உணர்வுகள் எழுத்தாளனுக்காகவோ இரசிகனுக்காகவோ அமைந்தவை அல்ல. அவை உண்மையான வாழ்வில் காணப்படும் உணர்வுகளே யாகும். அவ்வுணர்வுகள் அமைதியான நிலையில் நினைவில் கொண்டுவரப்பட்டுத் திரட்டப்பட்டவை. அவையே இலக்கியத்தின் மூலம் வெளியிடப்பட்டுள்ளன அதாவது அவற்றைப் பகுத்தாய்ந்ததின் மூலம் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. அவை உணர்வுகள் பற்றிய உணர்ச்சிகள், உணர்வுகளின் புலனறிவு ஆகும்.

முடிவாக, இலக்கியத்தின் பயன்பற்றி எழுந்த வினாவிற்குப் பிளேட்டோவின் காலத்திலிருந்து இன்றுவரை அமைந்த ஒரு நீண்ட வரலாறு உள்ளது என்பதைக் கூறவேண்டும். இவ்வினா கவிஞராலோ கவிதையில் விருப்புடையவராலோ எழுப்பப்பட வில்லை. இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் 'அழகு நிலவுவதற்கு அழகே காரணம்' என்று எமர்சன் ஒரு முறை கூறியது பொருந்தும். ஆனால் பயன்பாட்டாளர் (Utilitarians), ஒழுக்க நெறியாளர், அரசியல் மேதைகள், தத்துவ வல்லுநர் போன்ற இலக்கியமல்லாத பிற துறையைச் சார்ந்தவர்களாலேயே இவ்வினா கேட்கப்பட்டது. இவர்கள் தனிச் சிறப்பான மதிப்புக்களின் பிரதிநிதிகள் அல்லது பல பதிப்புக்கள்பற்றி ஆழ்ந்து சிந்திக்கும் நடுவு நிலையாளர்கள். சமூகம் அல்லது மக்களினம் போன்ற முழுப் பரப்பையும் கருத்திற்கொண்டு அவர்கள் இவ்வினாவை எழுப்புகின்றனர். இவ்வாறு பிறர் அறை கூவியதால் கவிஞனும் இரசிகனும் ஒழுக்க நிலையிலும் அறிவு நிலையிலும் பொறுப்புள்ள மனிதர் என்ற நிலையில் 'சமூகத்திற்குச் சில காரணங்கள் காட்டிப் பதிலுரைக்க வற்புறுத்தப்படுகின்றனர். 'ஆர்ஸ் பொயிட்டிக்கா'வின் பகுதிகளில் இந்த முயற்சியே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் கவிதைக்குக் காப்புரை (Defense) அல்லது பரிந்துரை (Apology) எழுதுகின்றனர். இலக்கியத்தை ஆதரித்து எழுதப்படும் இவை, சமய சித்தாந்தங்களில் காணப்படும் ஆதரவுரையோடு (Apologetics) ஒத்தவை. இவற்றை எதிர் நோக்கும் வாசகர்களுக்காக எழுதப்படும்போது, இயல்பாகவே கவிதையின் மகிழ்வைவிட கவிதையின் பயன்பாடு வலியுறுத்தப்படுகிறது. எனவே, இத்தகைய புறத்தொடர்புகளோடு இலக்கியப்பயனை ஒத்த நிலையில் அமைப்பது பொருள் நிலையில் எளிது, புதுமை இலக்கியத்திற்குப் பின்னர் இத்தகைய சமூக அறைகூவலுக்குக் கவிஞன் வேறொரு பதிலை அடிக்கடி அளிக்கலானான். இதனை ஏ. சி. பிராட்லி (A. C. Bradley) 'கவிதை கவிதைக்காகவே' என்று அழைக்கிறார். கவிதையை ஆதரித்துப் பேசுவதற்குத் துணையாகக் கவிதையின் பயனை அமைத்த கொள்கையாளர், அதனைச் செவ்வனே செய்தனர். நாம் அவ்வாறே, அதனைப் பயன்படுத்திக் கவிதைக்குரிய பயன்கள் பல என்று பேசுகிறோம். ஆனால் அதன் முதன்மையான பயன், அதன் இயல்பிற்குகந்ததாக அமைவதேயாகும்.

இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கிய வரலாறு

இலக்கியக் கல்விக்குரிய அடிப்படையான தத்துவத்தைக் குறித்து நாம் சிந்தித்ததன் பயனாக, ஓர் ஒழுங்கான ஒருமைப் பாடுடைய இலக்கியக் கல்வி முறையை அமைக்க முடியும் என்ற முடிவைக் கொள்ள வேண்டும். இவ்விலக்கியக் கல்வியைக் குறித் தற்குரிய, பொருத்தமான ஒரு பெயர் ஆங்கிலமொழியில் இல்லை. அதற்குப் பொதுவாக, 'இலக்கியப்பலமை', 'மொழி நூல்' என்ற சொற்றொடர்கள் வழங்கப்படுகின்றன. 'இலக்கியப் பலமை' என்ற சொற்றொடர் திறனாய்வை உள்ளடக்காது, செய்திகளைத் திரட்டுவதையும் நிலைநிறுத்துவதையும் வற் புறுத்துவதால் அதனை ஏற்க இயலாது. ஆனால் எமர்சனைப் போன்று திறனாய்வையும் உள்ளடக்கி அச்சொற்றொடரைப் பயன்படுத்தினால் நாம் அதனை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். 'மொழி நூல்' என்ற சொற்றொடர் பல தப்பெண்ணங்கட்கு இடமளிக் கும். ஆகையால் அது கொள்ளத்தக்கது அன்று. மொழிநூல் என்ற சொற்றொடர் முன் காலத்தில், இலக்கியம், மொழியியல் என்ற துறைகளின் பார்ப்பட்ட கல்வி முறைகளை மட்டுமன்றி, மனிதஉள்ளம் தோற்றுவித்த எல்லாக் கல்விப்பிரிவுகளையும் ஏற்றுள்ளது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில், ஜெர்மனியில் அது மிகவும் பழக்கம் பெற்றிருந்தது. இன்றுகூட 'தற்கால மொழிநூல்' (Modern Philology) 'மொழிநூல் இதழ்' (Philological Quarterly), 'மொழிநூல் ஆய்வு' (Studies in Philology) போன்ற திறனாய்வுச் சஞ்சிகைகளின் பெயரில் நிலைத்து விட்டது. போயக் (Boekh) எழுதிய அடிப்படையான நூலின் பெயரில்—'மொழி நூல் துறையின் ஆய்வு முறையும் கலைக்களஞ்சியமும்' (Encyklopadie and Methodologic der Philologischen Wissenschaften) என்பதில்—இடம் பெற்றிருக் கிறது. அவர் 1809ஆம் ஆண்டிலிருந்து செய்யப்பெற்ற விரி வரைகளை ஓரளவு அடிப்படையாகக் கொண்டு, 1877இல் 'மொழிநூல்' என்ற சொற்றொடரை, 'அறிந்தவற்றின் அறிவு'

என்று விளக்கினார். எனவே அது மொழி, இலக்கியம், கலை, அரசியல், சமயம், சமூக வழக்கங்கள் ஆகியவற்றின் கல்வியாக அமைந்தது. போயக்கின் 'மொழி நூல்' கிரீன்லாவின் 'இலக்கிய வரலாற்று'ரோடு நடைமுறையில் ஒத்தது. மேலும் இது செவ்விய இலக்கியங்களின் கல்விக்குரிய தேவைகளைத் திருப்தி செய்யும் நோக்குடையது. அதற்கு வரலாறு, புதை பொருள் ஆராய்ச்சி (Archaeology) ஆகிய துறைகளின் துணை சிறப்பாகத் தேவை. போயக்கின் கருத்துப்படி, மொழிநூல் மனித நாகரிகம் பற்றிய முழு அறிவையும் அளிக்கும் ஒரு துறை. மேலும் அவர் அதை ஜெர்மானியப் புதுமையிலக்கத்தைப்போன்று, தேசஉளப்பாங்கு பற்றிச் சிறப்பாக அமைந்த அறிவியல் துறை என்று கொண்டார். இலக்கியக்கல்வி, இந்த அறிவியல் துறையின் ஒரு பிரிவு மட்டுமே ஆகும். ஆனால் இன்று 'மொழிநூல்' என்ற துறை, அதன் சொற்பிறப்பு, அத்துறையில் சிறப்புப் புலமை பெற்ற வர்கள் செய்த பணி ஆகியவற்றின் பயனாக, மொழி வரலாற்று இலக்கணத்தையும் மொழியின் பழைய உருவங்களையும் அறிவிக்கும் துறை என்று பொதுவாகக் கருதப்படுகிறது. இச்சொற்றொடர் பல்வேறு பொருள் தருவதால் இதனைக் கொள்ளாது நாம் தள்ளிவிடலாம்.

இலக்கியப் புலமை பெறுவதற்குரிய கல்வியைக் குறிக்க வழங்கும் பிறிதொரு மாற்றுச்சொல் 'ஆராய்ச்சி' என்பது. ஆனால் இச்சொல்லும் ஏற்கத்தக்கதாக அமையவில்லை. இச்சொல் ஒரு கல்விக்குத் தேவையான பொருட்களைத் தேடும் தொடக்க நிலையை மட்டும் பெரிதும் வற்புறுத்துகிறது. மேலும் எளிதில் கிடைக்கும் பொருட்களுக்கும் தேடிக் கண்டுபிடிக்க வேண்டிய பொருட்களுக்கும் இடையில் திடமான வேறுபாடு இதனால் அமைக்கப்படவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக, கிடைத்தற்கரிய நூல் ஒன்றைப் பயில பிரிட்டிஷ் நூல் நிலையத்திற்கு ஒருவர் சென்றால், அது ஆராய்ச்சி. அதே வேளையில் வீட்டில் அமைதியாக இருந்து, அதே நூலின் மற்றொரு பதிப்பைக் கற்பது இதினின்றும் முற்றிலும் வேறுபட்ட உளப்பாங்கைத் தோற்றுவிக்கிறது. 'ஆராய்ச்சி' என்ற சொல் சில தொடக்க வேலைகளை மட்டுமே குறிக்கிறது. இத்தொடக்க வேலைகளின் அளவும் இயல்பும் அவை எச்சிக்கலுக்காகக் கொள்ளப்படுகின்றதோ அவற்றின் தன்மைக்கேற்ப மாறுபடும். ஆனால் பொருள் விளக்கம், பாத்திரப்படைப்பு, மதிப்பீடு போன்ற

இலக்கியக்கல்விக் கே தனிச்சிறப்பாக உரிய நிலைகளைப் பற்றிய நுட்பமான ஆய்வை, இச்சொல் சரியாகக் குறிப்பிடுவதில்லை.

இலக்கியக் கொள்கைக்கும் திறனாய்வுக்கும் வரலாற்றிற்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடுகளை அறிவது நமக்குரிய கல்விக்கு இன்றியமையாதது. இலக்கியம் பற்றி இருவேறுபட்ட கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன. ஒரு கருத்து, எல்லா இலக்கியங்களையும் ஒரே காலத்தில் வைத்து நோக்குவது; மற்றொன்று வரலாற்றுப் போக்கினின்று நீங்காத பகுதிகளாக இலக்கியங்களை அமைத்துக் கால ஒழுங்குப்படி அமைந்த இலக்கியத் தொகுதிகளாக இலக்கியத்தைக் காணுவது. காலத்தைப் பற்றிய கருத்தை உளத்தில் கொண்டோ கொள்ளாமலோ நாம் இலக்கியத்தைக் கற்கலாம். எனினும், (இலக்கிய நெறிகளையும் அடிப்படை நிலைகளையும் கற்பதற்கும், (இலக்கியக்கலைப் படைப்பைக் கற்பதற்கும் இடையில் வேறுபாடு உண்டு. நாம் இந்த வேறுபாட்டை இலக்கியக் கொள்கைக்கும், இலக்கியத்திறனாய்வுக்கும், இலக்கிய வரலாற்றிற்கும் இடையில் அமைந்த வேறுபாடு என்று கொள்ளலாம்.) இலக்கிய நெறிகள், வகைகள், அடிப்படை நிலைகள் ஆகியவை பற்றிய கல்வி இலக்கியக் கொள்கையின் கீழ்மட்டும், இது, இலக்கியக் கலைப்படைப்பை இலக்கியத்திறனாய்வு நோக்கிலும், இலக்கிய வரலாற்று நோக்கிலும் கற்பதனின்று வேறுபட்டது. இலக்கியத் திறனாய்வு காலம் பற்றிய கருத்தினின்று கொள்ளப்படும். இலக்கியத்திறனாய்வு எல்லா இலக்கியக் கொள்கைகளையும் உள்ளடக்குமாறு கொள்ளப்படுவது வழக்கம். ஆனால் இவ்வாறு கொள்வதால் இவ்விரு துறைகளுக்கிடையே அமைந்துள்ள ஒரு பயனுடைய வேறுபாட்டை நாம் மறந்துவிடுகிறோம். அரிஸ்டாட்டில் ஓர் இலக்கியக் கொள்கையாளர். செயின்பீவ் (Sainte Beuve) முதன்நிலையில் ஒரு திறனாய்வாளர். கென்னத்பர்க் ஓர் இலக்கியக் கொள்கையாளர். ஆனால் ஆர். பி. பிளாக்மர் (R. P. Blackmur) ஓர் இலக்கியத் திறனாய்வாளர். இலக்கியக் கொள்கை என்ற சொற்றொடர்—இந்நூல் கொள்வது போல—இலக்கியத்திறனாய்வின் கொள்கையையும் இலக்கிய வரலாற்றின் கொள்கையையும் தன்னுட்கொண்டது.

இவ்வேறுபாடுகள் மிகவும் தெளிவானவை; பெரும்பாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டவை. ஆனால், இந்த முறைகள் ஒன்றி நின்று ஒன்றைப் பிரித்துப் பயன்படுத்த இயலாத நிலையில்

அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு பிரிக்க இயலாது அமைந்த நிலையை ஒரு சிலரே உணர்ந்துள்ளனர். இலக்கியத்திறனாய்வு, கொள்கை, வரலாறு என்ற இத்துறைகள் ஒன்றையொன்று மிகத் தழுவி அமைந்துள்ளன. இம்முன்றில் ஒன்றினை மற்ற இரண்டின் துணையின்றி அறிய முடியாது.. (இலக்கியங்களைப் பற்றிய கல்வியின் அடிப்படையிலேயே நாம் இலக்கியக் கொள்கையை உணர்ந்துகொள்ள முடியும் என்பது தெளிவு.) ஒன்றையும் அடிப்படையாகக் கொள்ளாமல், அடிப்படை நிலைகளையும், வகைகளையும், திட்டங்களையும் நாம் வகுக்க முடியாது. அதுபோலவே, திறனாய்வையும் வரலாற்றையும் அமைக்கச் சில வினாத்தொகுதிகளும் சில கொள்கைகளும் சில ஒத்து நோக்குதற்குரிய பகுதிகளும் சில பொதுக் கருத்துக்களும் தேவை. நம்மால் தீர்க்க இயலாத குழப்பமான நிலையெதுவும் இங்கில்லை. முன்னரே நமது உள்ளத்தில் உருக் கொண்டுள்ள சில கருத்துக்களை வைத்தே, எப்போதும் நூல்களை வாசிக்கிறோம். இலக்கியங்களைக் கற்பதால் நாம் பெறும் அனுபவங்களுக்கேற்ப, இக்கருத்துக்களை மாற்றிக்கொள்கிறோம்; சீரமைக்கிறோம். இம்முறை எப்போதும் ஒன்றை ஒன்று தழுவி நிற்கும். கொள்கையும் நடைமுறையும் ஒன்றையொன்று ஊடுருவிச் செல்லும்.

(இலக்கியக் கொள்கை, திறனாய்வு இவற்றினின்று இலக்கிய வரலாற்றை வேறுபடுத்துவதற்குரிய முயற்சிகள் இன்றும் உள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, எப். டபிள்யூ பாற்றிசன் (F. W. Pateson) இலக்கிய வரலாறு 'இ' யிலிருந்து 'அ'வைக் கொள்வதைப்பற்றியது என்றும், ஆனால் திறனாய்வு 'இ' யை விட 'அ' சிறந்தது, என்பதைக் காட்டுகிறது என்றும் விவாதித்தார்.) இவர் கருத்துப்படி, நாம் உண்மையானவைகளா என ஆய்ந்து தெளியக்கூடிய உண்மைகளை இலக்கிய வரலாறு பேசுகிறது. கருத்து, நம்பிக்கை பற்றிய பொருட்களைக் குறித்து இலக்கியத் திறனாய்வு பேசுகிறது.) ஆனால் இந்த வேறுபாடு நிலைக்கத்தக்கதன்று. இலக்கிய வரலாற்றைப் பொறுத்த வரையில், முற்றிலும் நடு நிலைக் கூறுகளாக அமைந்த உண்மைகள் இல்லையென்றே கூறலாம். சாதாரண நூல்களுக்கும் இலக்கியத்திற்கும் உள்ள வேறுபாட்டிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட ஆக்கியோனுக்கு அளிக்கப்படும் தகுதியிலும் பொருட்களைத் தேர்வதிலும், மதிப்பை அறுதியிடும் நிலை தானாகவே அமைந்துவிடுகிறது.

ஒரு இலக்கியத்தின் காலத்தையும் தலைப்பையும் உறுதிப்படுத்துவதில்கூட, ஒருவித மதிப்பீட்டை உள்ளத்தில் கொண்டே செய்கிறோம். அந்த மதிப்பீடே ஒரு குறிப்பிட்ட நூலையோ நிகழ்வையோ எண்ணற்ற பிற நூல்களினின்றும் நிகழ்வுகளினின்றும் தேர்ந்தெடுத்துள்ளது. காலம், தலைப்பு, வாழ்க்கை வரலாற்று நிகழ்வுகள் போன்றவற்றை ஓரளவு நடுவு நிலை உண்மைகள் என நாம் ஒத்துக் கொண்டாலும் கூட, அதனால் இலக்கியத்தின் மரபுச் செய்திகளை மட்டுமே நாம் தொடுக்கிறோம். மூலபாடத்திறனாய்வு, இலக்கியத்தின் அடிப்படை ஆதாரம், அது பெற்ற செல்வாக்கு ஆகியவைபற்றிய வினாக்கள் முற்போக்குடன் வினவப்பெறும் வினாக்களாகும். இவற்றிற்கு விடைகண்டு, முடிவு செய்யும் நிலை எப்போதும் தேவை. போப், டிரைடனிடம் (Dryden) இருந்து கடன் பெற்றார் என்று கூறும் போது, இவ்விரு கவிஞர் காலத்தில் வாழ்ந்த எண்ணற்ற கவிஞர்களை விட்டு விட்டு, இவ்விருவரை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்து ஆய்வதாகும். அதோடு இவர்களது தனிப்பண்புகள்பற்றிய அறிவும், இப்பண்புகளைச் சீர்தூக்கி ஒத்து நோக்கித் தேர்தல் போன்ற நுட்ப ஆய்வு நிலைகளும் தேவை. ப்யூமாண்டையும் (Beaumont) பிளெச்சரையும் (Fletcher) எவ்வாறு இணைத்துப் பேசுவது என்ற கேள்வி எழலாம். அதற்கு, சில மொழி நடைச் சிறப்புப் பண்புகளைப் (உத்திகளைப்) பொறுத்த வரையில், இவ்விருவரும் ஒருவரோடு ஒருவர் பிற இலக்கிய ஆசிரியர்களை விட நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவர்கள் என்ற முக்கிய கொள்கையை ஏற்றுக் கொண்டார்லொழிய, விளக்கம் அளிக்க இயலாது. அல்லது மொழி நடை வேறுபாடுகளை வெறும் உண்மைக் கருத்தாக மட்டும் ஏற்க வேண்டும்.

வேறுபட்ட அடிப்படையை வைத்து இலக்கிய வரலாற்றை, இலக்கியத்திறனாய்வினின்று வேறுபடுத்துவது வழக்கம். முடிவு செய்யும் ஆற்றல் இலக்கியத் திறனாய்வுக்குத் தேவை என்பதை எவரும் மறுப்பதில்லை. ஆனால் இலக்கிய வரலாறு அதற்குரிய அளவு நிலைகளையும் அடிப்படை நிலைகளையும் கொண்டுள்ளது. இவை ஒவ்வொரு காலங்களுக்கும் உரியவை. கடந்த கால மக்களது உள்ளத்தையும் அவர்களது போக்கையும் நாம் அறிந்து அவர்கள் கொண்டிருந்த அளவு நிலைகளை ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும்; மேலும் நாம் ஏற்கெனவே கொண்டுள்ள கருத்துக்களை அகற்றவேண்டும் என இலக்கியச் சீரமைப்பாளர்

விவாதிக்கின்றனர். இக் கருத்து 'காலத்திற்கேற்ற கொள்கை' (Historicism) என அழைக்கப்படுகிறது. இதனை ஏர்னஸ்ட் டிரோலேஷ் (Ernest Troeltsch) போன்ற திறமையான வரலாற்றுக் கொள்கையாளர் விமர்சித்துள்ளனர் எனினும் இது ஜெர்மனியில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஒழுங்காக விளக்கப்பெற்றது. இப்போது அது அமெரிக்க ஐக்கியநாடுகளில் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் ஊடுருவியுள்ளது என்று தோன்றுகிறது. இக் கருத்துக்கு நேராக நமது இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநர்கள் ஓரளவு நல்லார்வம் காட்டுகின்றார்கள். எடுத்துக்காட்டாக, ஹார்டின் கிரக் (Hardin Craig) காலத்திற்கு ஒவ்வாத கருத்தை மனத்தில் கொள்வதைத் தவிர்ப்பதே, தற்காலம் புலமைக்குரிய சிறப்பு வாய்ந்த புதிய நிலை என்று கூறுகிறார். E. E. ஸ்டால் (E. E. Stall) எலிசபெத்துக்கால நாடகமேடையில் நிலவிய மரபுகளையும் அக்கால இரசிகர்களது ஆர்வங்களையும் கற்று, ஒரு கொள்கையின் அடிப்படையில் உழைத்து வருகிறார். அவர் கொள்கைப்படி, ஒரு இலக்கிய ஆசிரியனது உள்ளார்வத்தைக் கண்டு பிடித்து அமைப்பதே இலக்கிய வரலாற்றின் முக்கிய நோக்கம். நகைச்சுவைக் கொள்கை, கவிஞன் கொண்டிருந்த அறிவியல் கருத்துக்கள், அறிவியலுக்குப் புறம்பான கருத்துக்கள் போன்ற எலிசபெத்துக்கால உளவியல் கொள்கைகளைக் கற்கும் முயற்சிகள், இத்தகைய சில கொள்கைகளைக் குறிப்பாகக் கொண்டவை. 'நுண்பொருள் உருவகத்தின்' (Metaphysical-imagery) பொருளையும் தோற்றத்தையும் ரோஸ்மாண்ட் டூவி (Rosemond Tuve) விளக்க முயன்றார். இவர், டானேயும் (Donne) அவரது சமகாலத்தவரும் ராமிஸ்ட் (Ramist) தருக்க ரீதியில் பெற்ற பயிற்சியடிப்படையில் இதனை விளக்கலானார்.

இத்தகைய ஆய்வுகள், ஒவ்வொரு காலத்திற்கும் ஒவ்வொரு வகையான திறனாய்வுக் கொள்கையும் மரபும் உண்டு என்பதை, நாம் உணருமாறு செய்துள்ளன. ஒவ்வொரு காலமும் அக்காலத்திற்குரிய இலக்கியங்களைக் கொண்டமைந்த ஓர் ஒருமைப்பாடு. ஒரு கால இலக்கியமே அக்காலத்திற்குப் பொருந்த அமையுமேயன்றி, பிற்கால இலக்கியங்கள் அக்கால உணர்வை வெளியிடா. இக்கருத்தைப் பிரடரிக் ஏ. பாட்டில் (Frederick A. Pottle) தமது கவிதையின் 'மரபுத்திறம்' (Idiom of Poetry) என்ற நூலில் தெளிவாகவும் பிறர் ஒப்புக் கொள்ளும் முறையிலும் விளக்கியுள்ளார். அவர் தமது கருத்தை, "காலத்துக்

கேற்ற திறனாய்வு'' என்று அழைத்தார். அவர் ‘‘உணர்வின் மாற்றம்’’ (Shifts of sensibility) ‘‘முற்றிலும் தொடர்பற்ற நிலை’’ (Total discontinuity) போன்ற கருத்துக்களை, கவிதை வரலாற்றில் பேசினார். அறம், சமயம் என்ற துறைகளில் உள்ள நிலையான அளவு நிலைகளை அவர் ஏற்று விளக்கியுள்ளதால், அவரது விளக்கம் பிற விளக்கங்களைவிட மிக்க மதிப்புடையது.

தேர்ந்த நிலையில் இலக்கிய வரலாறு பற்றிய இக்கருத்துக்குக் கற்பனைத் திறமும் ‘பிறரது அனுபவத்தைத் தனது அனுபவம் ஆக்கும்’ (Empathy) ஆற்றலும் கடந்தகால அல்லது மறைந்து போன இலக்கியச்சுவை பற்றிய ஆழ்ந்த பரிவும் தேவை. பல நாகரிகங்கள், வாழ்வு பற்றிக்கொண்டிருந்த பொதுக் கண்ணோட்டத்தையும் அவற்றின் போக்கையும் கருத்தையும் ஒருமுகச் சார்வான எண்ணங்களையும் அடிப்படைக் கொள்கைகளையும் சீரமைக்கத் திறமையான முயற்சிகள் செய்யப் பெற்றன. கிரேக்கர்கள் கடவுளருக்கும் மகளிருக்கும் அடிமைகளுக்கும் நேராகக் காட்டிய பரிவு பற்றி, நாம் நன்கு அறிவோம். இடைக் காலத்தில் உலகப் படையெடுப்புப்பற்றி நிலவிய கருத்துக்களை நாம் விரிவாக விவரிக்கக்கூடும். பைசாந்திய (Byzantine) சீனக் கலைகளில் சுட்டப்பட்டுள்ள பல்வேறு கலை நோக்குகளையும் மரபுகளையும் காட்ட முயன்றோம். குறிப்பாக, ஜெர்மனியில் பல முயற்சிகள் நடைபெற்றுள்ளன. இவற்றில் பொதுவாக ஸ்பெங்க்ளரின் (Spengler) செல்வாக்கு நிலவுகின்றது, கோதிக் மனிதன் (The Gothic man), பரோக் மனிதன் (The Baroque man) பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த கருத்துக்கள் நமது காலத்தினின்று வேறுபட்டவை. அவை அவற்றிற்குரிய சூழ்நிலையில் இடம் பெறுபவை என்று கருதப்பட்டன.

இலக்கியக் கல்வியில் வரலாற்றைச் சீரமைக்கும் இம்முயற்சி, ஆக்கியோனது உள்ளார்வத்தை அதிகமாக வலியுறுத்த வழிவகுத்துள்ளது. இலக்கியத்திறனாய்வு இலக்கியச்சுவை என்பவற்றின் வரலாற்றைக் கற்கும் பேர்து, நாம் இதனைக் கற்கலாம் என்று பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகிறது. நாம் ஆக்கியோனது உள்ளார்வத்தைக் கண்டுபிடித்து, அவன் தனது படைப்பில் அதை நிறைவேற்றியுள்ளான் என்பதையும் காணின் திறனாய்வு பற்றிய பிரச்சினையை ஒதுக்கிவிடலாம் என்று வழக்கமாகக் கருதப்படுகிறது. ஆக்கியோன் தனது காலத்திற்குத் தேவையான நோக்கத்திற்குப் பணியாற்றி விட்டான். எனவே,

மேலும் அவனது படைப்பைத் திறனாய்வேண்டிய தேவையோ அதற்குரிய வாய்ப்போ இல்லை. இவ்வாறு இந்த முறை ஒரே ஒரு திறனாய்வு அளவுநிலையை--அதாவது ஆக்கியோன் தனது காலத்தில் பெற்ற வெற்றியைமட்டும் நாம் உணர வழிசெய்கிறது. (இலக்கியக் கொள்கை ஓரிரு நிலைகளோடு அமைவதன்று. சுயேச்சையான, வேறுபட்ட, ஓரளவு ஒன்றிற்கொன்று எதிரான நூற்றுக்கணக்கான இலக்கியக் கொள்கைகள் உள்ளன. இவை ஒவ்வொன்றும் ஏதாவது ஒரு நிலையில் சரியானவை. கவிதையின் குறிக்கோள் பல நுண்ணிய துணுக்குக்களாகப் பிரிக்கப்படுகின்றது. முடிவில் பொதுவான ஒரு குழப்பம் அல்லது உயர்வு தாழ்வற்று அமைந்த சமநிலை ஏற்படுகிறது. இதன் பயனாக, இலக்கிய வரலாறு வேறுபட்ட, ஒன்றிற்கொன்று தொடர்பற்ற பகுதிகளைத் தொகுத்தமைத்த ஒரு தொகுப்பாக அமைகிறது. எனவே, முடிவில் புரிந்து கொள்ள இயலாத துணுக்குக்களாகிறது. இது எல்லை கடந்த 'காலத்திற்கேற்ற கொள்கை'. இதனை சிக்காக்கோவில் நிலவும் நவீன அரிஸ்டாட்டில் கொள்கை (Neo Aristotelianism) என்பர். (ஒரு பொதுவான இலக்கியக் கொள்கையை அமைக்க முடியும் என்பதை இது மறுக்கிறது.) அதோடு (இலக்கியம், தன்னிகரற்ற இலக்கியங்களாலானது; எனவே அவற்றை ஒரு பொதுவான அளவைவைத்து அளவிட இயலாது; அவை ஏற்றத்தாழ்வற்ற சமமான படைப்புக்களாகும் என்றுரைக்கிறது.) பொதுவாக ஆதரித்துப் பேசப்பெறும் பாமுறை ஆய்வை, 'இறைநிலை இன்பியல் நாடகம்' (Divine Comedy) அல்லது தரமற்ற நாவல் என்ற வேறுபாடின்றிச் செய்யலாம். இக்கருத்தின் மிதமான போக்குக்கூட ஒன்றிற்கொன்று மிக வேறுபட்ட கவிதைக் கருத்துக்கள் உள்ளன; (இவற்றிற்குப் பொதுவான ஓர் 'அடிப்படை அளவுகோல்' (Denominator) கிடையாது என்று கூறுகிறது. இதற்கு எடுத்துக் காட்டாக, செவ்விய கொள்கையோடு, புதுமைக் கொள்கையையும் போப்பின் கருத்தோடு வேட்ஸ்வொர்த்தின் கருத்தும் கதை கூறுவது போன்றமைந்த கவிதையோடு குறிப்புக் கவிதையும் கொண்டுள்ள முரண்நிலையைக் கூறலாம்.)

எவ்வாறாயினும், [ஆக்கியோனது உள்நோக்கை காண்பதே இலக்கிய வரலாற்றிற்குகந்த பொருள் என்ற கருத்து, முற்றிலும் தவறானது எனத் தோன்றுகிறது, ஒரு கலைப்படைப்பின் உள்நோக்கை மட்டும் காண்பதால் அக்கலைப்படைப்பின்

பொருளை முற்று முடிந்த நிலையில் காணவியலாது. கலைப் படைப்பின் பொருளோடு ஒத்ததுமன்று. கலைப்படைப்புப் பல மதிப்பு நிலைகள் இணைந்தமைந்த ஒரு தொகுதி. எனவே அது பிறவற்றைச் சாராது நிலவ இயலும். ஒரு கலைப்படைப்பு, அதை ஆக்கியோனுக்கும் அக்காலமக்களுக்கும் அளித்த பொருளை மட்டும் வைத்து, அதன் முழுப்பொருளை விளக்க முடியாது. கலைப்படைப்பு ஓரளவுக்குப் புதிது புதிதான பொருள் விளக்கங்களைப் பெற்று அமைவது. அதாவது பல காலங்களாக அதனைக் கற்கும் வாசகர் பலரது திறனாய்வு வரலாற்றைத் தன்னுட்கொண்டது. வரலாற்றுச் சீரமைப்பாளர் கொள்வதுபோல, இப்புதிய பொருள் விளக்கங்கள் பொருத்தமற்றவை என்றோ நாம் அவ்விலக்கியத்தின் தோற்ற நிலையையே காணவேண்டும் என்றோ கூறத் தேவையில்லை; அவ்வாறு கூறவும் இயலாது. கடந்தகால இலக்கியம் ஒன்றை நாம் மதிப்பிடும் போது, நமது மொழித் தொடர்பையும், புதிதாகப் பெற்றுள்ள போக்குகளையும் கடந்த காலச் செல்வாக்குகளையும் நம்மால் மறந்துவிட இயலாது. நாம் ஹோமர் அல்லது சாசரின் (Chaucer) வாசகர்களாக மாற இயலாது. அதுபோலவே, ஏதன்ஸ் நகர டயோனிஸஸ் (Dionysus) அல்லது லண்டன் மாநகர குளோப் (Glob) போன்ற நாடக அரங்குகளின் இரசிகர்களாகவும் நாம் மாறிவிட இயலாது. கடந்த காலத்தை நாம் கற்பனையில் சீரமைப்பதற்கும் அதனோடு உண்மையாக ஒன்றுவதற்கும் இடையே தெளிவான வேறுபாடு உண்டு. உண்மையில், நாம் டயோனிஸஸ் நாடக அரங்கிலிருந்து நாடகங்கண்டு இரசித்த இரசிகர்களை யூரிபிடிஸ் பெக்கேயின் (Euripedes Bacchae) இரசிகர்கள் நகைத்த கட்டங்களில் நகைக்கவும் இயலாது. தாந்தே தம் இலக்கியத்தில் படைத்துள்ள நரகத்தையும் 'இடை உலகில்' (Purgatory) அமைந்த மலையையும் அவ்வாறே உண்மை என நம்மில் சிலரே ஏற்க இயலும். ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய 'ஹாம்லெட்' நாடகம் அன்றைய இரசிகர்களுக்கு எந்தப் பொருளைத் தந்ததோ அந்தப் பொருளைக் கண்டு பிடித்து அமைக்க, நம்மால் உண்மையிலேயே இயலுமாயின், நாம் அந்நாடகத்தின் பொருட் செறிவைக் குறைக்கவே இன்று வழிகோலுவோம். பிற்காலத்தவர் அந்நாடகத்தில் கண்ட தகுதியான பொருள் விளக்கங்களை நாம் மறைக்கலாம், அல்லது புதிய பொருள் விளக்கங்களுக்குத் தடை விதிக்கலாம். இவ்வாறு கூறியதால், தோன்றியவாறும் விருப்பு வெறுப்பிற்கேற்றவாறும் தவறாகப் பொருள் கொள்வதற்கு

ஆதரவு அளிக்கிறோம் என்று கொள்ளலாகாது. சரியான பாடத் திற்கும் தவறான பாடத்திற்கும் இடையிலுள்ள சிக்கல் இன்றும் உள்ளது. அதற்கு ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட நிலையிலும் விளக்கம் அளிக்க வேண்டும். 'நமது காலக் கண்ணோட்டத்தை மட்டும் வைத்து, ஒரு கலைப்படைப்பை மதிப்பிடுவதில் வரலாற்றறிஞன் நிறைவு காணமாட்டான். தற்கால இலக்கிய மொழிநடை, இயக்கம் இவற்றின் தேவைக்கேற்ப, கடந்த காலத்தை மதிப்பிடும் பணியில் ஈடுபட்டுள்ள திறனாய்வாளனுக்கு இவ்வாறு செய்வதால் பயன் விளையலாம். ஒரு கலைப்படைப்பை, அதை ஆக்கியவன் காலமோ, அதைத் திறனாய்ந்தவனது காலமோ அல்லாத மூன்றும் காலக் கண்ணோட்டத்தில் வைத்து நோக்குவது வரலாற்றறிஞனுக்கு அறிவூட்டுவதாக அமையலாம். அல்லது ஒரு கலைப்படைப்பின் பொருள் விளக்கம், திறனாய்வு ஆகியவற்றின் முழுவரலாற்றையும் நோக்குவது அந்தக் கலைப்படைப்பின் முழுப்பொருளை அறிவதற்கு வழி காட்டலாம்.

ஆனால் நடை முறையில் கடந்தகாலக் கருத்து, தற்காலக் கருத்து எனத் தெளிவாக வேறுபாடு செய்ய இயலாது. நாம் 'காலத்திற்கேற்ற கொள்கை', 'மாறாக்கொள்கை' (Ahslutism-இலக்கியம் மாறாது) என்ற தவறான கொள்கைகளைக் குறித்து எச்சரிக்கையாக இருக்கவேண்டும். சில கருத்துக்கள், அவற்றிற்குக் கடந்தகாலத்தில் அளிக்கப்பெற்ற மதிப்பால் சிறப்படைந்துள்ளன. அதோடு நாம் அவற்றை உணர்ந்து கொள்ளவும் வரலாற்று முக்கியத்துவம் துணைபுரிகிறது. காலத்திற்கு ஏற்ப மாறும் கொள்கைக்கு எதிராக நாம் மாறாக் கொள்கையைக் கொள்வதில்லை. மாறாக்கொள்கை கலையின் பொதுத்தன்மை போன்றவற்றிற்குப் பொருந்திவருவது. இதைவிட நாம் மற்றொரு கொள்கையைக் கொள்ளலாம். அதனை 'நோக்குநிலைக் கொள்கை' (Perspectivism) என்றழைப்பது பொருந்தும். ஒரு கலைப்படைப்பைக் கருதும் போது, அது தோன்றிய காலத்தில் அதற்கிருந்த மதிப்பையும் அதையடுத்த காலங்களில் அது பெற்ற மதிப்பு நிலைகளையும் வைத்துக் கர்ணும் திறன் பெறவேண்டும். ஒரு கலைப்படைப்பு நிலைத்தது; அதோடு வரலாற்று நிலையுடையது. ஒரு சில ஒருமைப்பாடுகளை அது எப்போதும் கொண்டுள்ளது என்ற பொருளில் அது நிலைத்தது. மேலும், அது வளர்ச்சியடைவது. அதன் வளர்ச்சியின் போக்கை நாம் காண இயலும் என்ற

பொருளில் அது வரலாற்று நிலையுடையது. காலத்திற்கேற்ற கொள்கை இலக்கிய வரலாற்றைத் தனித்தனியான, ஒன்றோடொன்று தொடர்பற்ற துணுக்குக்களாகச் சிதைத்து விடுகிறது. ஆனால் பொதுவாக மாறுக்கொள்கை, ஒன்றில் நிலையற்ற இன்றைய சூழ்நிலையாக மட்டும் பணிபுரிகிறது. அல்லது நவீன மானிட ஞானிகள் (Neo Humanists), மார்க்ஸ் கொள்கையாளர் (Marxists), நவீன தாமஸின் கொள்கையாளர் (Neo Thomists) போன்றோரது அளவு நிலைகளை ஒத்த சில நுண்பொருள் நிலையுடைய, இலக்கியத்துக்குப் புறம்பான குறிக்கோளை அடிப்படையாகக் கொண்டமைந்துள்ளது. இந்தக் குறிக்கோள், வரலாற்றுக் கால கட்டங்களில் தோன்றியுள்ள பல்வேறு இலக்கியவகைகளை எண்ணத்தில் கொள்ளாது, அமைக்கப்பட்டுள்ளது. 'நோக்கு நிலைக் கொள்கை' என்று பேசும்போது, கவிதை அல்லது இலக்கியம் ஒன்றே; இது எல்லாக் காலங்களிலும் ஒத்த நிலைகளையுடையது, அதோடு வளர்ச்சியும் மாற்றமும் அடைவது என்ற பொருளில் பேசுகிறோம். இலக்கியம் பொதுப்பண்புகள் அற்ற, ஒத்து நோக்க இயலாத, தனித்தனியாக அமைந்த படைப்புக்களின் தொகுதியன்று; அல்லது புதுமை இலக்கியகாலம், செவ்விய இலக்கியகாலம், கவிஞர் போப்பின் காலம், வேட்ஸ் வெர்த்தின் காலம் போன்ற பல கால வட்டங்களில் அமைந்துள்ள இலக்கியங்களின் தொகுதியுமல்ல; அல்லது செவ்விய இலக்கியக் கொள்கை கொண்ட குறிக்கோள் போன்று மாற்ற மில்லாதது மன்று. காலத்திற்கேற்ற கொள்கையும் மாறுக் கொள்கையும் தவறானவை. இன்று இதைவிட வஞ்சனைநிறைந்த ஆபத்து ஒன்று, அமெரிக்க ஐக்கிய நாட்டில் நிலவுகிறது. இலக்கிய மதிப்புக்களைத் தெளிவின்றிக் குழப்பி, இலக்கியப் பணியை நிலையிழக்கச் செய்யும் கொள்கையோடு ஒத்த ஒரு காலத்துக் கேற்ற கொள்கை நிலவுகிறது.

தேர்ந்தெடுக்கும் கொள்கைகள் சிலவற்றைக் கொள்ளாமல், பாத்திரப் படைப்புப்பற்றியும் மதிப்பீடு பற்றியும் ஏதாவது முயற்சி செய்யாமல், நடைமுறையில் எந்த இலக்கியவரலாறும் எழுதப்பட்டதில்லை. திறனாய்வின் முக்கியத்துவத்தை மறுக்கும் வரலாற்று அறிஞர்கள்கூட, தங்களை அறியாமல் திறனாய்வாளர்களாகவே உள்ளனர். வழக்கமாக இவர்கள் மரபுப்படி அமைந்த அளவு நிலைகளையும் பிரசித்தியையும் அவ்வாறே கொள்ளும் 'வழிமுறைத் திறனாய்வாளர்கள்' இன்று அவர்கள் பொதுவாக

பழம் போக்குடைய புதுமைக் கொள்கையாளர். வேறுவகையைச் சார்ந்த கலைகளுக்கு தங்கள் உள்ளத்தைத் திறவாதவர்கள். குறிப்பாகத் தற்கால இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரையில் அவர்கள் சற்றும் ஆர்வம் அற்றவர்கள். இதைக் குறிப்பிட்டு ஆர்.ஜி. கூலிங்வுட் (R. G. Collingwood) 'எது ஷேக்ஸ்பியரைக் கவிஞன் ஆக்குகின்றது என்பதை அறியும் திறன் பெற்றுள்ளதாகக் கூறும் ஒருவன், திருமிகு ஸ்டெயின் (Miss. Stein) கவியா? இல்லாவிடில் ஏன் இல்லை என்பதை அறிந்துள்ளதைக் குறிப்பாகக் காட்டுகிறான்' என மிகப் பொருத்தமாக உரைக்கிறார்.

அண்மைக் கால இலக்கியத்தைக் கவனமாகக் கற்காது ஒதுக்குவது இவ்வித புலமைப் போக்கால் விளையும் தீமை. 'தற்கால' இலக்கியம் என்ற சொற்றொடரை ஓரளவு விரிவாக விளக்கியதால் மில்டனின் இலக்கியத்திற்குப் பின் உள்ள எந்த இலக்கியமும் கற்கத்தக்கதாகக் கொள்ளப்படவில்லை. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இலக்கியம் மரபுக்கு உட்பட்ட இலக்கிய வரலாற்றின் பாற்பட்டதாகக் கருதப்பட்டது. அதோடு சிறந்தது, ஒழுங்கான நிலையுடையது என்று ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. அதிக நலனும் நிலைபேறும் பல்வேறு நிலையும் பெற்ற உலகிற்கு நம்மை விடுத்துச் செல்கிறது. எனவே, பாணிநிலையுடையதாகவும் கருதப்பெற்றது. புதுமைக் கால கட்டமும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியும்கூட அறிஞர்களது கவனத்தைப் பெறத் தொடங்கியுள்ளது. தற்கால இலக்கியத்தைப் புலமையுடன் கற்க ஆதரவளித்துத் தாங்களும் கற்கும் வன்மை பெற்ற சிலர் கல்வித்துறைகளில் பதவி வகித்து வருகின்றனர்.

வாழும் இலக்கிய ஆசிரியர்களின் இலக்கியங்களைக் கற்பதற்கு எதிராக, ஒரே எதிர்ப்பு எழலாம். அதாவது ஆசிரியர்களது இலக்கியப் படைப்பை முற்று முடிந்த நிலையில் உணர இயலாது. மேலும், முந்திய படைப்புக்களில் குறிப்பாக அமைந்தவை பிந்திய படைப்புக்களில் விளக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று கூறலாம். இத்தகைய குறைபாடுகள், வளர்ச்சியடைந்து வரும் ஆக்கியோர்களைப் பொறுத்தவரையில் மட்டுமே பொருந்தும். இலக்கியங்கள் உருவாகும் நிலையையும் அவற்றின் காலத்தையும் அறிந்து கொள்வதற்கும் ஆக்கியரோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு வினவவும் அல்லது கடிதத்

தொடர்பு வைத்துக்கொள்ளவும் நமக்கு வாய்ப்புக் கிடைக்கும். இவ்வாய்ப்புகளை வைத்து நோக்கும்போது, இக் குறைபாடுகள் பெரியவைவல்ல. கடந்த காலத்தில் வாழ்ந்த ஓர் இரண்டாந்தர அல்லது கடைத்தர ஆக்கியோன்கூட நமது கல்விக்குத் தக்கவன் என்றால், இன்றைய முதல்தர அல்லது இரண்டாந்தர ஆக்கியோரும் தக்கவர்களே. கல்வித் துறையிலிருப்போர் இவர்களை மதிப்பிடத் தயங்குகின்றனர். சரிவர உணர்ந்து கொள்ளாமையும் உள்ளத்தில் உரமில்லாமையுமே இதற்குரிய காரணங்கள். இலக்கியத்தின் மதிப்பை காலம் முடிவு செய்வ தற்காகக் காத்திருப்பதாகக் கூறுகின்றனர். ஆனால் காலம் அளிக்கும் முடிவு, பிற திறனாய்வாளரும் பிற துறைகளில் பணிபுரியும் வாசகரும் அளிக்கும் முடிவே என்பதை அறியாமல் இவ்வாறு உரைக்கின்றனர். இலக்கியத் திறனாய்வையும் கொள்கையையும் இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநன் விலக்கி வைக்கும் நிலை தவறானது. அது தவறாவதற்குரிய காரணத்தைக் காண்பது எளிது. இன்று நிலவும் ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் நமது கவனத்திற்கு நேரடியாகக் கொண்டு வரப்படக் கூடியவை. இவை நேற்றுத் தொகுக்கப்பட்டவையாக இருக்க லாம்; அல்லது பன்னெடுங்காலத்திற்கு முன்னர் தொகுக்கப் பட்டவையாக இருக்கலாம். எனினும் இவை, சில கலைச் சிக்கல் களுக்கு விளக்கமாக அமைகின்றன. திறனாய்வுக் கொள்கை களின் துணையின்றிப் பகுத்தாயவோ பாத்திரப் படைப்புப் பற்றிப் பேசவோ மதிப்பிடவோ முடியாது. இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநன் வரலாற்று வல்லுநனாக இருப்பதற்காகவாவது ஒரு திறனாய்வாளனாக இருந்தே ஆகவேண்டும்.

இதற்கு மாறாக, இலக்கியத் திறனாய்வு என்று விருப்பு வெறுப்புக்குட்பட்ட நிலையைக் கடந்துவிடுகிறதோ, அன்று அதற்கு இலக்கிய வரலாறு மிக இன்றியமையாததாகி விடுகிறது. வரலாற்றுத் தொடர்புபற்றி அறியாமல் இருப்பதில் அமைதி காணும் திறனாய்வாளன் செய்யும் முடிவு, எப்போதும் தவறானது. எது முதல் நூல், எது வழி நூல் என்று அவன் அறிய இயலாது. வரலாற்று நிலைமைகள் பற்றிய அறிவின்மை கால் ஒரு குறிப்பிட்ட கலைப் படைப்பைப் பற்றிய கல்வியில் எப்போதும், அவனுக்குத் தவறுகள் ஏற்படும். மேலும் அவன் செய்திகளை அனுமானிக்க விழைவான், அல்லது பெரும் இலக் கியங்களை எழுதியவர்களது சுய சரிதைகளை ஆழ்ந்து கற்பான்.

சுருங்கக்கூறின், மிகத் தொன்மையான காலத்தைப் பற்றித் தான் கவலை கொள்ளாது, அது பற்றிய ஆய்வை தொன்மை ஆய்வாளர், மொழியியல் வல்லுநர் ஆகியோருக்கென விட்டு விடுவதில் அமைதி காண்பான்.

இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக, இடைக்கால இலக்கியம், அதிலும் சிறப்பாக ஆங்கில இடைக்கால இலக்கியத்தைக் கூறலாம். சாசரின் இலக்கியங்களைத் தவிர பிற இலக்கிய நூல்கள் இக்காலத்தில் எவ்விதமான முருகியல் உணர்வுடனும் திறனாய்வு நோக்குடனும் பெரும்பாலும் அணுகிக் கற்கப்படவில்லை. தற்கால உணர்வை அமைத்து நோக்கினால் பெரும்பாலான ஆங்கிலோ சாக்சன் கவிதைகளுக்கும் ஏராளமான இடைக்கால உணர்ச்சிப் பாடல்களுக்கும் வேறுபட்ட நோக்கு அளிக்கப்படலாம். இதுபோலவே இந்நிலை நேர்மாறி அமையலாம். வரலாற்றுக் கருத்துக்களைப் புகுத்துவதும், 'பிறப்புறவு இயலு'க் குரிய சிக்கல்களை ஒழுங்குற ஆய்வதும் தற்கால இலக்கியத்திற்கு மிகுந்த தெளிவை அளிக்கும். பொதுவாக இலக்கியத் திறனாய்வுக்கும் இலக்கிய வரலாற்றிற்குமிடையே நிலவும் பிரிவினை, இவ்விரு துறைகளுக்கும் தீமை பயப்பது.

பொது இலக்கியம், ஒப்பு இலக்கியம், தேச இலக்கியம்

கடந்த அதிகாரத்தில் நாம், இலக்கியக் கல்வி முறைகளில் இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கிய வரலாறு, இலக்கியத் திறனாய்வு என்ற மூன்று நிலைகளை வேறுபடுத்தியுள்ளோம். இந்த அதிகாரத்தில் மற்றொரு அடிப்படையைப் பயன்படுத்தி ஒப்பு இலக்கியம், பொது இலக்கியம், தேச இலக்கியம் என வகை செய்து இவற்றை முறையாக விளக்க முயல்வோம். 'ஒப்பு இலக்கியம்' என்ற சொற்றொடர் இடர்ப்பாடு மிகுந்தது. இதனாலேயே, இலக்கியக் கல்வியின் முக்கியமான இப்பிரிவு கல்வித் துறையில் எதிர்பார்த்த அளவு வெற்றி பெறவில்லை. இந்தச் சொற்றொடரை முதன் முதலில் (1848) ஆங்கிலத்தில் பயன்படுத்தியவர் மேத்யூ அர்னால்ட் (Matthew Arnold). இவர் ஆம்பியர் (Ampere) பயன்படுத்திய 'ஒத்துநோக்கு வரலாறு' ('Ristoire Comparative') என்ற சொற்றொடரின் மொழி பெயர்ப்பாக இதனை அமைத்தார். பிரஞ்சு மொழியில் இச் சொற்றொடர் ஏற்கெனவே (1829) வில்லமெயின் (Villemain) என்பவரால் பயன்படுத்தப் பெற்றது. இவர் குவியர் (Cuvier) என்பவரது 'பகுப்பு ஒத்துநோக்கு' ('Anatomie Comparee') (1800, என்ற சொற்றொடரை ஒட்டி 'ஒத்து நோக்கு இலக்கியம்' ('Literature Comparee') என அழைத்தார். ஜெர்மானியர் இதனை 'ஒப்புமை இலக்கியத்துறை' ('Vergleich-enda Literaturgeschichte') என வழங்குவர். ஆபினும் இச் சொற்றொடர்களில் ஒன்றேனும் விளக்கமாக அமையவில்லை. ஒப்புமை முறை எல்லாத் திறனாய்வுத் துறைகளிலும் அறிவியல் துறைகளிலும் பயன்படுத்தப் படுகின்றது. எனவே, அது இலக்கியக் கல்விக்குரிய தனிப்பட்ட முறைகளை ஏற்றவாறு விளக்க வில்லை. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுப் பிரஞ்சு ஆங்கில இலக்கியங்களின் தன்மைகளை ஒத்து நோக்கி எப். சி. கிரீன் (F. C. Green) எழுதிய மினியூட் (Minuet) போன்ற ஒரு நூல், இவ்விரு

மொழி இலக்கியங்களிடையே உள்ள ஒற்றுமைகளையும் தொடர்புகளையும் மட்டுமன்றி, இவ்விரு நாடுகளின் இலக்கிய வளர்ச்சியில் அமைந்த வேறுபாடுகளையும் விளக்குவதில் சிறப்புடையதாக இருக்கலாம்; எனினும் இலக்கியங்களை அல்லது இலக்கிய இயக்கங்கள், உருவங்கள், படைப்புக்கள் போன்றவற்றை ஆழமற்ற முறையில் ஒத்து நோக்குவது, இலக்கிய வரலாற்றின் அடிப்படை நோக்கமன்று.

நடை முறையில், அன்றும் இன்றும் ஒப்பு இலக்கியம் என்ற சொற்றொடர் பல்வேறுபட்ட கல்வித்துறைகளையும் பலவகைப்பட்ட சிக்கல்களையும் தன்னுள் கொண்டுள்ளது. முதலில் அது பேச்சு இலக்கியம் (Oral literature) பற்றிய கல்வி என்று பொருள்படலாம். அதிலும் சிறப்பாக, நாடோடிக் கதைகளின் (Folktale) அடிப்படைக் கருத்து, அவை பரவியவிதம், அவை எவ்வாறு எப்போது உயர்ந்த கலைப்பண்புடைய இலக்கியத் தினுட் புகுந்தன என்பவை பற்றிய கல்வியாகக் கொண்டனர். இத்தகைய சிக்கலை நாடோடி இலக்கியத்திற்குரியது என ஒதுக்கி விடலாம். (கல்வி முறையில் நாடோடி இலக்கியக் கல்வி முக்கியமான ஒரு பிரிவு. இது ஓரளவு முருகியல் கூறுகளை மட்டுமே கொண்டது. ஏனெனில் மக்களினத்தின் பொது நாகரிகம், நடை உடை பாவனை (Costumes), பழக்கவழக்கங்கள் (Customs), மூடநம்பிக்கைகள் (Superstitions), கருவிகள், கலைகள் ஆகியவற்றை இது ஆய்கின்றது.) எவ்வாறாயினும், பேச்சு இலக்கியம் பற்றிய கல்வி, இலக்கியப் புலமையினின்று பிரிக்க இயலாத ஒரு பகுதி என்ற கருத்தை நாம் ஏற்கலாம். ஏனெனில் எழுத்திலக்கியக் கல்வியினின்று இதனைத் தள்ளிவிட இயலாது. இவற்றிடையே இன்றும் இடைத் தொடர்பு நிலவி வருகிறது. எல்லாப் பேச்சு இலக்கியத்தையும் தரந்தாழ்ந்த கலைப்படைப்பு ('Gesunkenes Kulturgut') என்று கருதும் ஹான்ஸ் நா-மான் (Hans Naumann) போன்ற தீவிர நாடோடி இலக்கிய அறிஞர்களை (Folklorists) நாம் கருத்தில் கொள்ளாவிடினும், எழுதப்பெற்ற உயர்குடி மக்களது இலக்கியம், பேச்சு இலக்கியத்தை ஆழமாகப் பாதித்துள்ளது என்பதை நாம் உணர இயலும். பண்பாட்டாளரது காதற்கதையும் (Chivalric romance) பழமையான உணர்ச்சிப்பாடலும் (Troubadour lyric) நாடோடி இலக்கியத் தோடு கலந்தமை, ஐயமறத் தெளிந்த உண்மை. நாடோடி இலக்கியங்கள் தாமே தோன்றுவன; அவை மிகப் பழையன

என நம்பும் புதுமைக் கொள்கையாளர் இக்கருத்தால் அதிர்ச்சி யடைந்துள்ளனர் என்றாலும், மக்களிடையே அதிகச் செல் வாக்குப் பெற்றுள்ள கதைப் பாட்டுக்களும் (Ballads) கட்டுக் கதைகளும் (Fairy Tales) புராணங்களும் (Legends) பின் தோன்றியவை; உயர்குடி மக்களது இலக்கியத்தினின்று கொள்ளப் பெற்றவை என்பதை நாம் அறிவோம். எனினும் இலக்கிய வளர்ச்சியின் போக்கையும் இலக்கிய வகைகளும் இலக்கிய உத்திகளும் தோன்றி வளர்ந்த பாங்கையும் அறிய விரும்பும் ஒவ்வொரு இலக்கிய அறிஞனுக்கும் நாடோடி இலக் கியக்கல்வி இன்றியமையாதது. அண்மைக்காலம் வரை நாடோடி இலக்கியக்கல்வி, இவ்விலக்கியத்தின் அடிப்படைக் கருத்துக்கள் பற்றியும் இவை நாட்டுக்கு நாடு எவ்வாறு பரவின என்பதைப் பற்றியும் கற்றது. அதாவது சுருக்கமாக, தற்கால இலக்கியத் திற்குரிய மூலப்பொருளைப் பற்றிய கல்வியாகவே இருந்து வந்துள்ளது. இது வருந்தத்தக்கது, அண்மையிலேயே, நாடோடி இலக்கிய வல்லுநர் இவ்விலக்கிய மாதிரிகள், வடிவங்கள், உத்தி கள், இலக்கிய வடிவங்களின் அமைப்புப் போன்றவற்றையும் இவ்விலக்கியத்தைக் கூறுநன் (Teller) அல்லது எடுத்துரைப்பவன் (Narrator), அதைக் கேட்கும் அவையோர் பற்றி எழும் சிக்கல் களையும் கருத்தில் கொண்டு கற்கத் தொடங்கியுள்ளனர். இவ்வாறு, இலக்கியப் புலமைக்குரிய பொதுவான கோட் பாட்டுடன் இத்தகைய கல்விமுறைகள் ஒன்றி இணைய வழி வகுத்துள்ளனர். நாடோடி இலக்கியத்திற்கே உரிய சில சிக்கல் கள் உள்ளன. இவை நாடோடி இலக்கியத்தின் இடப்பெயர்ச்சி, அதன் சமூகப்பின்னணி பற்றியவை. எனினும் நாடோடி இலக்கியத்தின் அடிப்படைச் சிக்கல்கள், எழுத்து இலக்கியத் திற்கும் உரியவை. இவ்விரண்டு இலக்கியங்களுக்கும் இடையில் அமைந்துள்ள தொடர்பு ஒரு போதும் தடைபடவில்லை, இன்றைய ஐரோப்பிய இலக்கியங்களில் தேர்ச்சி பெற்ற அறிஞர் கள் இச்சிக்கல்களைக் கவனியாது செல்கின்றனர். இந்தப்போக்கு அவர்களுக்கு நன்மை பயப்பதன்று. ஆனால் ஸ்லாவோக்கியா (Slavic) ஸ்காண்டிநேவிய (Scandinavian) நாட்டு இலக்கிய வரலாற்றறிஞர்கள் இவைபற்றி நுணுகிக் கற்கின்றனர். அந் நாடுகளில் இன்றும் நாடோடி இலக்கியங்கள் நிலவுகின்றன. ஆனால் 'ஒப்பு இலக்கியம்' என்ற சொற்றொடர் நாடோடி இலக்கியக் கல்வியைக் குறிப்பதற்குத் தக்க சொல்லன்று.

‘ஒப்பு இலக்கியம்’ என்பதற்கு வேறொரு விளக்கமும் அளிக்கப்படுகிறது. அது இரண்டு அல்லது அதற்கதிகமான இலக்கியங்களின் இடைத்தொடர்பு பற்றிய சல்வியே ஒப்பு இலக்கியம் என்று பேசுகிறது. இந்தப் பொருளை, ஒப்பு இலக்கியத்திற்கு, பிரான்சு நாட்டு ஒப்புமையாளர் (Comparatist) என்ற துறையினர் அளித்துள்ளனர். இத்துறை அங்குச் செழித்தோங்கி வருகிறது. பெர்னான்ட் பால்டன்ஸ்பெர்கர் (Fernand Balden Sperger) என்பவரே இதற்குத் தலைவர். ‘ஒப்புமை இலக்கியத்தின் திறனாய்வு’ (Revue de litterature comparee) எனும் துறை இதனைப் போற்றி வளர்த்து வருகிறது. பிரான்சிலும் இங்கிலாந்திலும் கதேயும், பிரான்சில் ஓசியன் (Ossian), கார்லீல் (Carlyle), ஷில்லர் (Schiller) என்பவர்களும் பெற்ற புகழ், செல்வாக்கு இவர்களுது இலக்கியம் இந்நாடுகளில் பெற்ற பிரசித்தி போன்ற வினாக்களை இத்துறை சிற்சில வேளைகளில் ஓரளவு நன்றாக ஆய்ந்துள்ளது. சில வேளைகளில் அவ்வளவு சிறப்பாக ஆயவில்லை என்பதையும் மறுக்க இயலாது. இத்துறை ஒரு முறையை வகுத்துள்ளது. இம்முறை ஒரு இலக்கியத்தின் விமர்சனங்களையும் மொழிபெயர்ப்புகளையும் அது பெற்றுள்ள செல்வாக்கையும் பற்றியசெய்திகளைத் தருவதோடு அமையாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட வேளையில் ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய ஆசிரியன் கையாளும் உருவகத்தையும் உளக்கருத்தையும் மிக நுணுக்கமாகக் கவனிக்கிறது. மேலும் வெளியீடுகள் மொழிபெயர்ப்பாளர், இலக்கியக்குழாம், பிரயாணிகள் மற்றும் இலக்கியத்தை ஏற்கும் குழுவினர் போன்ற ஓர் இலக்கியத்தைப் பரப்பும் நிலைகள் எவ்வாறு மாறுதல் அடையும் என்பதைக் கற்கிறது. அதோடு பிறநாட்டு இலக்கிய ஆசிரியனுக்கு நம்நாட்டில் அளிக்கப்படும் தனிமையான சூழலையும் இலக்கியச் சூழ்நிலையையும் கருத்துடன் கவனிக்கிறது. மொத்தத்தில், மேற்கத்திய ஐரோப்பிய இலக்கியங்களிடையே நெருங்கிய ஒருமைப் பாடுள்ளது என்பதற்குரிய சான்றுகளைத் திரட்டுகிறது. மேலும் இலக்கியங்கள் அயல் நாடுகளில் எத்துணை அளவு பரவியுள்ளன என்பதைப் பற்றிய அறிவையும் நமக்கு அதிகமாக அளிக்கிறது.

ஆனால் ஒப்பு இலக்கியம் பற்றிய இக்கருத்து, தனக்கேயுரிய சில சிக்கல்களையும் கொண்டது. இவ்விதக் கல்வி முறைகள் அனைத்தையும் ஒருங்கே திரட்டி நோக்கினாலும்கூட ஒரு தெளிவான முறையை நாம் உருவாக்க முடியாது. ‘பிரான்ஸில்

ஷேக்ஸ்பியர்' பற்றிய கல்விக்கும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்தின் ஷேக்ஸ்பியர்கல்விக்கும் இடையிலோ, பாட்வெயர் (Baudelaire) மீது போப்பின் கருத்துக்கள் பெற்றிருந்த செல்வாக்குப் பற்றிய கல்விக்கும் போப்பின்மீது டிரைடன் பெற்றிருந்த செல்வாக்குப் பற்றிய கல்விக்கும் இடையிலோ முறையான எந்த வேறுபாடும் அமையவில்லை. இலக்கியங்களை நாம் ஒத்து நோக்கும்போது, அவை எத்தேச இலக்கியத்தின் பாற்பட்டவையோ அத்தேச இலக்கியம்பற்றிய முழு நோக்கு இன்றி அவற்றைப் பிரித்தெடுக்கலாம். இவ்வாறு செய்வதால் அது இலக்கியத்தின் தோற்ற காரணங்கள் செல்வாக்கு, பிரசித்தி, புகழ் போன்ற புறநிலைகளை மட்டும் ஆயும் ஆய்வாகிறது. எனவே, இத்தகைய கல்வி ஒரு கலைப் படைப்பைப் பகுத்தாய்வோ அதை மதிப்பிடவோ நமக்கு வாய்ப்பளிப்பதில்லை; அல்லது அதன் தோற்றத்தைப் பற்றிய முழுச் சிக்கலையும் கருத்தில் கொள்வதற்கும் நமக்கு இடம் தருவதில்லை. இதற்குப் பதிலாக, ஒரு கலைப்படைப்பின் மொழி பெயர்ப்பு, அக்கலைப் படைப்போடு ஒத்து எழுதப்பெற்ற போலிகள்போன்ற மாபெரும் கலைப்படைப்பின் எதிரொலியை மட்டும் அளிப்பதில் ஆர்வம் காட்டும். இவற்றை ஆக்குபவரும் இரண்டாந்தர எழுத்தாளரே. அல்லது இத்தகைய ஓர் எதிரொலிக்குப் பதிலாக ஒரு கலைப்படைப்பின் தோற்றத்திற்கு முன், அது தோன்றுவதற்குக் காரணமான வரலாற்றையோ அதன் கருத்துக்களும் வடிவங்களும் பரவிய நிலையையோ பேசி நிற்கின்றன. எனவே ஒப்பு இலக்கியம் பற்றிய இக்கருத்து, இலக்கியத்தின் புறநிலையை மட்டும் கருத்திற் கொண்டது. அண்மையில் ஒப்பு இலக்கியம் வீழ்ச்சியுற்றது. இதற்குக் காரணம், அது ஒரு இலக்கியம் தோன்றக் காரணமாக இருந்தவற்றையும் அவ்விலக்கியம் பெற்ற செல்வாக்கையும் பற்றிய கருத்துக்களை வற்புறுத்தாது சென்றதேயாகும்.

ஒப்பு இலக்கியம் பற்றிய மூன்றாவது கருத்து, மேற்கூறிய இரு கருத்துக்களையும் தள்ளிவிட்டு, இலக்கியத்தை அதன் முழு நிலையில் கற்பதே ஒப்பு இலக்கியம் என்று பேசுகிறது. உலக இலக்கியத்தோடும் பொது இலக்கியத்தோடும் அதாவது, உலகப் பொதுவான இலக்கியத்தோடு 'ஒப்பு இலக்கியத்தை ஒன்றுபடுத்திப் பேசுகிறது. இக்கருத்தைக் கொள்வதில் சில சிக்கல்கள் உள்ளன. உலக இலக்கியம் என்ற சொல், கதையின்

‘உலக இலக்கியம்’ (Weltliteratur) என்ற பதத்தின் மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். இது தேவையின்றி பெருமிதப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. நியூசிலாந்து (Newzealand) முதல் ஐஸ்லாந்து (Iceland) வரையுள்ள ஐந்து கண்டங்களில் எழுந்துள்ள இலக்கியங்களையும் கற்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் இன்றைய உலக இலக்கியக் கல்வித் துறை அளிக்கும் பாடப் புத்தகங்களும் சிறு நூல்களும் புகழ் பெற்ற எழுத்தாளர்களது இலக்கியங்களினின்றும் ரிக் வேதம் முதல் ஆஸ்கர் வைல்ட் (Oscar wilde) செய்த நூல் வரையுள்ள சிறந்த நூல்களினின்றும் சிற்சில துணுக்குக்களை அளிக்கிறது. இம்முறை தெளிவற்றது; எல்லாவற்றையும் அறிய வேண்டும் என்ற ஆவல் மிஞ்ச, பலவற்றையும் சிதறித் தருகிறது. ‘பொது இலக்கியம் என்ற சொல், ஓரளவு கொள்ளத்தக்கதாகத் தோன்றுகிறது. எனினும் பால் வான் டிகம் (Paul van Tieghem) அதனை ஒப்பு இலக்கியத்தினின்று வேறுபட்ட நிலையில் குறுகிய கருத்துடையதாகப் பயன்படுத்தியதால் அது தன் தகுதியை இழந்து விட்டது. அவர் கருத்துப்படி, பொது இலக்கியம் தேசவரையறைகளைக் கடந்த இயக்கங்களையும் இலக்கியப் போக்குகளையும் கற்கின்றது. எந்த இலக்கிய இயக்கங்கள் பொதுவானவை என்பதை முன்னதாகவே கண்டு, அவற்றிற்கும் தேசவரையறைக்குட்பட்ட இலக்கிய இயக்கங்களுக்கும் வேறுபாடு அமைப்பது நடைமுறையில் எளிதன்று. மேலும் வான் டிகம் எழுதிய நூல்களில் பெரும்பாலானவை ஓரளவு ஒத்து நோக்கும் மரபைப் பின்பற்றி அமைந்த ஆய்வு நூல்களே யாகும். அவை பிரான்ஸில் ஓசியன் பெற்ற செல்வாக்கு, கல்லறைக் கவிதைகளின் (Grave Yard Poetry) உலகப் பொது அமைப்பு முறை ஆகியவற்றைக் கற்கின்றன; அல்லது புறநிலை உண்மைகளையும் இலக்கியங்களிடையே உள்ள இடைத் தொடர்புகளையும் பற்றிக் கற்கும் சிறு நூல்களாக அமைகின்றன.

உலக இலக்கியங்களின் வரலாறு பற்றிய கொள்கையில் சிக்கல்கள் பலவிருக்கலாம். ஆயினும் இலக்கியத்தை முழுமையாகக் கருதுவதும் மொழி வேறுபாடுகளைக் கருதாது இலக்கியத்தின் வளர்ச்சியைக் காணவேண்டியதும் மிக இன்றியமையாதவை. ஒரு பொது வரலாறு, சிறப்பாக மேற்கத்திய இலக்கிய மரபு பற்றிய வரலாறு, இத்தகைய எண்ணத்தின் பயனாக விளையும். கிரேக்க ரோம இலக்கியங்களின் இடையிலும்—

இடைக்கால மேற்கத்திய இலக்கியத்திற்கும் முதன்மையான இன்றைய இலக்கியத்திற்கும் இடையிலும் உள்ள தொடர்பைக் குறித்து ஒருவரும் ஐயுற இயலாது. கீழ்நாட்டு இலக்கியங்களின் முக்கியத்துவத்தைச் சிறப்பாக, விவிலிய நூலின் சிறப்பைக் குறைக்காமலே, ஐரோப்பிய இலக்கியங்கள், இரஷிய இலக்கியங்கள், அமெரிக்க ஐக்கிய நாட்டிலக்கியங்கள், தென் அமெரிக்க இலக்கியங்கள் ஆகிய இலக்கியங்கள் அனைத்தையும் ஒன்றுபடுத்தும் ஒரு நெருங்கிய ஒருமைப்பாடுள்ளது என்பதை ஒருவர் உணர்ந்துகொள்ள வேண்டும். இக்குறிக்கோள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இலக்கிய வரலாற்றை நிறுவிய ஷ்லகல் சகோதரர்கள் (Schlegels), சிஸ்மாண்டி (Sismondi), பட்டர்வெக் (Bouterwek), ஆலம், போன்றோரால் ஓரளவு நிறைவேற்றப்பட்டுள்ளது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் இக்குறிக்கோள் ஓரளவு நன்கு விளக்கப்பெற்றது. பரிணாமக் கொள்கையின் செல்வாக்கால் ஒருமைப்பாடுள்ள கருத்தாக அமைந்தது. ஒப்பு இலக்கியத்தின் ஆரம்பக் கொள்கைகள் கரயேவ் (Karayev) போஸ்னட் (Posnett) ஆகியோர் எழுதிய நூல்களில் அமைந்துள்ளன. இக் கொள்கைகள் பெரும்பாலும் ஹெர்பெர்ட் ஸ்பென்சரின் (Herbert Spencer) சமூக இயல் கருத்துக்களைத் தழுவி அமைந்தவை. இந்நூல் சமூகத்துறைகளின் வளர்ச்சிக்கும் இலக்கியங்களின் வளர்ச்சிக்கும் இடையே நெருங்கிய ஒத்த நிலையை அமைத்துச் செல்கின்றது. உலக இலக்கிய வரலாற்றை எழுதுபவர்களின் முறைகளில் நாம் சீர்திருத்தங்கள் அமைக்கலாம். இத்துறை பற்றி நமக்குக் கிடைக்கும் செய்திகள் மிகுதியாக இருக்கலாம். எனினும், பொது இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநரது நோக்கங்களையும் ஆர்வங்களையும் நாம் முன்னரே பின்பற்றியிருக்க வேண்டும். இப்போது காலம் கடந்துவிட்டது. இலக்கிய வரலாற்றை ஒரு தொகுப்பு என்ற நிலையிலும் தேச வரையறையைக் கடந்து அமைந்தது என்ற நிலையிலும் இனிமேல் தான் எழுத வேண்டும். இப்பொருளில் நாம் ஒப்பு இலக்கியத்தை அமைப்பதானால், நமது அறிஞர்களது மொழியியல்திறன் அதற்கு மிகத் தேவை. மேலும், நமது நோக்கை விரிவாக்க வேண்டும். நாட்டு உணர்வுகளைக் குறைத்துக் கொள்ளவேண்டும். இதை எளிதாகப் பெற இயலாது. எனினும் கடையும் மக்களினமும் எவ்வாறு ஒன்றாக

இணைந்துள்ளனவோ, அதுபோன்று இலக்கியமும் ஒன்றே. இக் கருத்தின் அடிப்படையிலேயே வரலாற்று இலக்கியத்தின் எதிர் காலம் அமைந்துள்ளது.

“உலக இலக்கிய வரலாறு” என்ற மாபெரும் துறையில் மொழியியலோடு ஒட்டிய உட்பிரிவுகள் எல்லா இலக்கிய வரலாற் றிலும் அமைவது போன்றே அமைந்துள்ளன என்பதில் ஐய மில்லை. முதலாவதாக மூன்று முக்கிய ஐரோப்பிய மொழிக் குடும் பங்களான ஜெர்மானிய ரோமானிய; ஸ்லாவோக்கிய மொழிப் பிரிவுகளுக்குரிய இலக்கியங்கள் உள்ளன. சிறப்பாக ரோமானிய இலக்கியங்கள் மற்ற இரு மொழிக் குடும்பத்தின் பாற்பட்ட இலக்கியங்களுடன் தொடர்பு படுத்திக் கற்கப்படுகின்றன. இக் கல்வி பட்டர்வெக்கின் காலம் முதல் இவ்விலக்கியங்களின் இடைக்கால வரலாற்றை எழுதுவதில் ஓரளவு வெற்றிகண்ட லியனார்டோ ஒலிஷ்கியின் (Leonardo Olschki) காலம் வரை தொடர்ந்து வந்துள்ளது. இடைக்கால ஆரம்பத்தில் உள்ள ஜெர்மானிய இலக்கியங்கள் ஓரளவு கற்கப்பட்டன. ஏனெனில், இடைக்கால ஆரம்பத்தில் டீட்டானிய நாகரிகம் ஓரளவு சிறந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது என்பதை நன்கு உணர் கிறோம். ஸ்லாவோக்கிய மொழிகளிடையே காணப்படுகின்ற மொழியியல் தொடர்புகளும் அதனுடன் அவற்றின் யாப்பு மரபுகளும் வேறுசில முக்கியமான இலக்கிய மரபுகளும் இம் மொழிகள் அனைத்திற்கும் பொதுவாக அமைந்தவை. இவை பொதுவான ஸ்லாவோக்கிய இலக்கியத்திற்குரிய அடித்தளமாக அமையலாம். இதனைப் போலிஷ் (Polish) அறிஞர் வழக்கமாக எதிர்ப்பர். எனினும், நாம் இதனை மறுக்க இயலாது.

இலக்கியத்தின் அடிப்படைக் கருத்துக்கள், இலக்கிய உரு வங்கள், இலக்கிய வகைகள் ஆகியவற்றின் வரலாறு உலக இலக்கியங்கள் அனைத்திற்கும் பொதுவான ஒரு வரலாறு என்பது தெளிவு. அமெரிக்க இலக்கிய வகைகள் பெரும்பாலும் கிரேக்க ரோம இலக்கியங்களினின்று கொள்ளப்படுகின்றன. இடைக்காலத்தில் அவை நன்கு சீர்திருத்தப்பெற்றன. அதோடு புதிய பல நிலைகள் இணைக்கப்பெற்றன. யாப்பமைப்பின் வர லாறு, அந்தந்த மொழியின் அமைப்போடு நெருங்கிய தொடர் புடையது. எனினும், அவையும் எல்லா மொழிகளுக்கும் பொது வானவை. மேலும் தற்கால ஐரோப்பிய இலக்கிய இயக்கங்கள், இலக்கிய பாணிகள் [மறுமலர்ச்சி நிலை, பரோக், நவீன செவ்

வியநிலை (Neo classicism), புதுமைநிலை, உண்மை நயம், சமிக்ஞை நிலை] ஆகியற்றை வளர்த்த முறையில் தேசத்துக்கு தேசம் வேறுபாடு இருப்பினும் கூட, இவை ஒரு தேச இலக்கிய வரம்பைக் கடந்தமைந்தவை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மொழி வேறுபாடுகள் வரம்பின்றி மிகைப்படுத்திப் பேசப் பெற்றன.

புதுமை தேசியம் (Romantic Nationalism) பெரும்பாலும் மொழியியற் சார்புடையது. இதைத் தொடர்ந்தே தற்காலத்தில் அமைக்கப்பெற்ற இலக்கிய வரலாறு எழுந்தது. எனவே மொழியியல் வேறுபாடுகள் மிகைப்படுத்தப்பட்டன. இந்நிலை தொடர்வதற்கேற்றவாறு, அமெரிக்காவில் இலக்கியக் கல்வியும் மொழிக்கல்வியும் ஒத்தநிலையில் வைத்தெண்ணப்படுகின்றன. இதன் பயனாக, ஆங்கில இலக்கிய மாணவனுக்கு, ஜெர்மானிய இலக்கிய மாணவனோடு எந்தவிதமான தொடர்பும் பெற முடியவில்லை. ஒவ்வொரு மொழிக் கல்வியும் முற்றிலும் வேறுபட்ட உளக் கருத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது. முற்றிலும் வேறுபட்ட முறைகளைப் பயன்படுத்துகின்றது. இவ்வாறு மொழிகள் பிரிந்து நிற்கும் நிலை, ஓரளவு தவிர்க்க இயலாதது. ஏனெனில் பெரும்பாலான மக்களும் ஒரு மொழியையே பேசுகின்றனர். ஓர் இலக்கியம் எம்மொழியில் உள்ளதோ, அம்மொழி கருத்துக்களையும் நூல்களையும் ஆதாரங்களையும் மட்டும் வைத்து இலக்கியச் சிக்கல்களை ஆய்ந்தால், விந்தையான பயன்கள் விளையும். கலைக்குரிய நடை, யாப்பு, இலக்கிய வகை போன்ற சில சிக்கல்களைப் பொறுத்தவரையில் மொழி வேறுபாடுகளைக் காண்பது ஐரோப்பிய இலக்கியத்துறைக்கு இன்றியமையாதது. எனினும் திறனாய்வுக் கருத்துக்கள் முதலிய பல கருத்துக்களின் வரலாற்றிற்குரிய சிக்கல்களைப் பொறுத்த வரையில், இந்த மொழியியல் வேறுபாடுகளைக் கருத்தில் கொள்வது நிலைத்து நிற்பதன்று. ஒன்று போல அமைந்துள்ளவற்றைக் கொண்டு, செயற்கை அமைப்பு நிலைகள் அமைக்கப்படுகின்றன, ஆங்கில ஜெர்மானிய பிரஞ்சு இலக்கியங்களில் எவ்வாறோ அமைந்த சில ஒருமைப் பாடுகளை வைத்து, வரலாறுகள் எழுதப்படுகின்றன. உண்மையிலேயே, இடைக்கால இலக்கியக் கல்வியைப் பொறுத்தவரையில் ஒரு மொழிக்கு மட்டும் அளவுக்கு அதிகமான கவனம் அளித்து இலக்கியத்தைக் கற்பது தீமை பயப்பது. ஏனெனில் இடைக்காலத்தில் லத்தீன் மொழியே சிறந்த இலக்கிய மொழி.

ஐரோப்பா ஒன்றுப்பட்ட அறிவுத் துறையாய் அமைந்திருந்தது. எனவே இங்கிலாந்தின் இடைக்கால இலக்கிய வரலாறு, லத்தீன் 'அல்லது ஆங்கிலோ நார்மன் மொழியில் உள்ள பெரும் இலக்கியங்களைக் கருத்தில் கொள்ளாது எழுதப்பட்டிருப்பதால், அக்கால இலக்கியச் சூழல் பற்றியும் பொதுவான பண்பாடு பற்றியும் தவறான கருத்தை நமக்களிக்கிறது.

ஒப்பு இலக்கியக் கல்வியை ஆதரிப்பதால், தனிப்பட்ட தேச இலக்கியங்களைக் கற்பதை நாம் புறக்கணிக்கவில்லை. இது உண்மையில் தேசியம் பற்றிய பிரச்சினை, அதோடு பொதுவான இலக்கியப் போக்குக்குத் தனித்தனி தேசங்கள் அளித்ததெளிவான இலக்கியச் செல்வங்களைக் குறித்த பிரச்சினை. இவ் விரண்டுமே அடிப்படையான பிரச்சினைகள் என்பதை உணர்வேண்டும். இச்சிக்கலைக்கொள்கைத் தெளிவுடன் கற்க வேண்டும். இதற்குப் பதிலாக, தேசஉணர்வு, இனக்கொள்கைகள் போன்றவற்றால் இச்சிக்கல் தெளிவிழந்து காணப்படுகிறது. பொது இலக்கியத்திற்கு ஆங்கில இலக்கியம் எவற்றை வழங்கியுள்ளது என்பதைப் பிரித்துக் காண்பது ஆர்வ மூட்டுவதாக இருக்கலாம். ஆனால் அதுநமது நோக்கத்தை மாற்றி, நமது மதிப்பீட்டையும் மாற்றிவிடுவதோடு புகழ்பெற்ற இலக்கிய ஆசிரியர்களைப் பற்றி நாம்கொண்டுள்ள கருத்தையும் மாற்றிவிடும். ஒவ்வொரு தேச இலக்கியத்தையும் எடுத்துக் கொண்டால், அதில் குறிப்பிட்ட தேசப்பகுதிகளும் நகரங்களும் எந்த அளவு பங்கு கொண்டுள்ளன என்பதை பற்றிய பிரச்சினைகள் எழலாம். ஜோசப் நட்லர் (Josef Nadler), 'ஒவ்வொரு ஜெர்மானிய இனத்தின் தனிப்பண்புகளையும் ஜெர்மானிய நாட்டின் ஒவ்வொரு பகுதிக்குமுரிய தன்மைகளையும் அறியலாம், அதோடு இவற்றின் பிதிரபலிப்பை இலக்கியத்தில் காண இயலும்' என்று கூறுகிறார். இவர் மிகைப்படுத்திக் கூறுகிறார். இக்கருத்தின் காரணமாக நாம் சிக்கல்களைக் கவனிக்க மறந்து விடக் கூடாது. சில அடிப்படைக் கருத்துகளை அமைத்து ஓர் ஒருமைப்பாடுடைய முறையை வகுத்து, இச்சிக்கலை ஆய்ந்து தெரிய எவரும் இதுவரை முன்வரவில்லை. அமெரிக்க இலக்கிய வரலாற்றில் தற்கால ஆங்கில நாடு, நடுமேற்கு, தென் அமெரிக்க நாடுகள் இவற்றின் இலக்கியப் பங்கைப்பற்றி எழுதப் பட்டவைகளில் பெரும்பான்மையும் அந்தந்த இடத்தைப் பற்றி எழுதப் பெற்றவை. அந்நாடுகளின்

வருங்கால நம்பிக்கை, அந்நாட்டுப் பெருமை, பிறநாடுகளுடன் இணைத்துப் பொதுவாக்கும் சக்திகளை எதிர்த்தல் போன்ற வற்றையன்றி வேறென்றையும் அவை வெளியிடவில்லை. நடு நிலையில் அமைந்த எந்த ஆய்வும் ஒரு எழுத்தாளனது இனப் பிறப்பு, சமூகப்பதவி, சமூகப்பின்னணி ஆகிய கேள்விகளை இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள இயற்கைக் காட்சிகளின் செல்வாக்கு, இலக்கிய மரபு, இலக்கியப் போக்குப் பற்றி வினாக்களினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும்.

ஒரே மொழியில் அமைந்த பல்வேறு தேச இலக்கியங்களைப் பற்றிப் பேசும்போது எழும் தேசியம் பற்றிய கேள்விகள் குறிப்பாக மிகச் சிக்கலானவை. எடுத்துக்காட்டாக, அமெரிக்க இலக்கியமும் தற்கால ஐரிஷ் (Irish) நாட்டு இலக்கியமும் ஒரே மொழியில் அமைந்தவை. ஆனால் கோல்டுஸ்மித் (Goldsmith), ஸ்டெர்ன் (Sterne), ஸ்டெரிடான் (Steridan) போன்ற இலக்கிய ஆசிரியர்கள் ஐரிஷ் இலக்கியத்திற்குரியவர்கள் அல்லர் எனவும் ஈட்ஸ், ஜாய்ஸ் போன்றோர் அவ்விலக்கியத்திற்குரியவர்கள் என்றும் கூறுகிறோம். இந்த வினாவுக்கு விடை காணவேண்டும். ஒன்றை ஒன்று சாராது தனித்து நிற்கும் பெல்ஜிய (Belgian) ஸ்வீஸ் (Swiss) ஆஸ்திரிய (Austrian) இலக்கியங்கள் உண்டா? எவ்வேளையில் அமெரிக்காவில் எழுதப்பெற்ற இலக்கியங்கள் அங்குக் குடியேறியவர்களது ஆங்கிலத்தில் அமையாமல், அமெரிக்க நாட்டு மொழி இலக்கியமாக அமைந்தது? அரசியல் சுதந்திரத்தை மட்டும், இதன் அடிப்படையாகக் கொள்வதா? அல்லது இது எழுத்தாளர்களது நாட்டுப் பற்றின் அடிப்படையில் அமைந்ததா? அல்லது தங்கள் நாட்டிற்குரிய பொருளையும் நாட்டுப் பண்பையும் இலக்கியத்தில் அமைத்ததால் ஏற்பட்டதா? அல்லது அந்நாட்டிற்குரிய தெளிவான இலக்கிய நடை தோன்றியது காரணமா?

இந்தச் சிக்கலை நாம் தெளிவாக்கிய பின்னரே, வெறும் நிலவியல் பிரிவுகள், மொழிவகைகள் இவற்றின் அடிப்படையில் மட்டும் அமையாத தேசிய வரலாற்றை எழுத இயலும். அதன் பின்தான், ஒவ்வொரு தேச இலக்கியமும் ஐரோப்பிய இலக்கிய மரபிற்குள் எவ்வாறு புகுந்தது என்பதைத் தெளிவாக அறிய இயலும். உலகப் பொது இலக்கியமும் தேச இலக்கியமும் ஒன்றை ஒன்று குறித்து நிற்கின்றன. பரந்து நிற்கும் ஐரோப்

பிய இலக்கிய மரபு ஒவ்வொரு நாட்டிலும் சீரமைக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு நாட்டிலும் சிற்சில இடங்களிலிருந்து இலக்கிய முறையும் அமைப்பும் எழுகின்றன. அதோடு அசாதாரணமான, தனிப்பட்ட புலவர்களால் ஒரு தேச இலக்கியப் போக்கு மற்றொன்றினின்று மாறுபடுகிறது. இவற்றை நன்கு அறிய வேண்டுமானால், ஒரு முழு இலக்கிய வரலாற்றின் பெரும் பகுதியை அறிவதினின்றும் அதிகமாக அறிய வேண்டும்.

ஆரம்ப ஆய்வு முறைகள்

6

சான்றுகளை முறைப்படுத்தலும் நிறுவுதலும்

(இலக்கியப் புலமை பெற முதற்கண் செய்ய வேண்டிய வேலைகளில் ஒன்று, அதற்குரிய பொருட்களைத் தொகுப்பதும், காலத்தால் ஏற்பட்ட விளைவுகளைக் கவனமாக நீக்குவதும், நூலின் ஆக்கியோன் யார் (Authorship), நூல் நம்பகமானதா (Authenticity), நூலின் காலம் என்ன என்பதைப் பரிசோதிப்பதுமாகும். இந்தச் சிக்கல்களைத் தீர்ப்பதில் மிகுதியான அறிவுத்திறனும் தீவிர முயற்சியும் செலவழிக்கப்பட்டுள்ளன. எனினும் இலக்கியப் புலமை பெறுவதை நோக்கமாகக் கொண்ட வேலைக்கு, இவை ஆரம்பமானவை என்பதை இலக்கியமாணவன் உணரவேண்டும். இலக்கியத்தை நுட்பமாகப் பகுத்தாயவும் வரலாற்று முறையான அறிவு பெறவும் இவை இன்றியமையாதவை. எனவே இவ்வாரம்ப ஆய்வுகள் குறிப்பாகப் பெரும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை.) ஆங்கிலோ - சாக்சன் (Anglo-Saxon) இலக்கியத்தைப் போன்று அரைகுறையாக அறியப் பெற்ற இலக்கிய மரபைப் பொறுத்தவரை, இது உண்மை. ஆயின் இலக்கியத்தின் பொருளை அறிய ஆர்வம் கொண்ட தற்கால மாணவனிடம் இத்தகைய கல்வி முறைகளின் முக்கியத்துவத்தை மிகைப்படுத்தலாகாது. இக்கல்வி முறைகளின் கடின நிலைக்காக, இவை இகழப்படுகின்றன அல்லது இவற்றிற்குரிய திட்டமான நிலைக்காக அல்லது இவற்றிற்குரியதாகக் கருதப்படும் சிறப்பிற்காகப் பெருமைப் படுத்தப்படுகின்றன. சிக்கல்களைச் செம்மையாக முழுநிலையில் தீர்க்க முடியுமானால் அதை ஆய்வாளர் விரும்புவர். அவர்கள் ஒழுங்கான முறையையும் திறம்படச் செயலாற்றுவதில் வரும் சிக்கல்களையும் மகிழ்வுடன் எதிர்கொள்வர். இவற்றின் விளைவுகளைப் பற்றிக் கவனம் கொள்வதில்லை. இக்கல்வி முறைகள் பிற கல்விமுறைகளின் இடத்தைக் கவர்ந்து, ஒவ்வொரு இலக்கிய மாணவனும் கற்கவேண்டிய சிறப்புப் பாட

மாகச் சுமத்தப்படும்போது மட்டுமே இவற்றை எதிர்க்க வேண்டும். இலக்கியங்கள் நுட்பமாகப் பதிப்பிக்கப்படுகின்றன. சில பகுதிகள் திருத்தப்பெற்று விரிவாக அலசப் பெறுகின்றன. ஆனால் இப்பகுதிகள் இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலோ வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்திலோ நோக்கினால் சிறப்பற்ற பகுதிகள் என விளங்கும். இத்தகைய விரிவான ஆய்வுக்குச் சற்றும் தகுதியற்றவை. இத்தகைய ஆய்வுக்கு ஏற்ப அமைந்த பகுதியாக இருந்தாலும், ஒரு மூலபாடத் திறனாய்வாளன் ஒரு நூலுக்கு அளிக்கும் கவனத்தையே இவற்றிற்கு அளிக்கவேண்டும். மனிதனது பிற செயற்பாடுகள் போன்று, இந்த ஆய்வுகளும் தம்மில் தாமே முடிவடைகின்றன.

(இந்தத் தொடக்க வேலைகளில் அமைந்துள்ள இருநிலைகளை வேறுபடுத்திக் கொள்ளவேண்டும். முதலாவதாக, ஒரு நூலைத் தொகுத்து ஆயத்தப்படுத்தல்; இரண்டாவதாக, அந்நூலின் காலம், நம்பகம், ஆக்கியோன், அந்நூல் ஆக்கத்தில் அவனோடு துணை செய்தவர்கள், ஆக்கியோன் தானாகச் செய்த திருத்தம் என்பவை பற்றி எழும் சிக்கல்கள்; இந்த இரண்டாவது நிலை “உயர்தரத் திறனாய்வு” என்றழைப்பது வழக்கம்.) இச்சொற்றொடர் விவிலிய நூற் கல்வியினின்று கெ-ள்ள்ப் பெற்ற பொருந்தாச் சொற்றொடர் ஆகும்.

இந்த வேலையின் பலநிலைகளைப் பிரித்தறிவது பயன் தரும். முதலில், கையெழுத்து ஏடுகளையும் அச்சேற்றப்பெற்ற பிரதிகளையும் தொகுத்துச் சேர்த்தல்; ஆங்கில இறையுணர்வு பற்றியும் கவிதை பற்றியும் நாம் அதிக அறிவுபெறுவதற்கு, ‘மார்கரி கெம்பின் நூல்’ (The Book of Margery Kempe), மெட்வாலின் (Medwall) ‘பல்ஜென்சும் லூக்கிரீசும்’ (Fulgens and Lucrece), கிறிஸ்டோவார் ஸ்மார்ட்டின் (Christopher smart) ‘ஆட்டுக்குட்டியில் டிகிழ்வு’ (Rejoice in the lamb) என்பன போன்ற மிகச் சிறப்பு வாய்ந்த சில நூல்கள் நமக்குத் துணைபுரிகின்றன. இவை அண்மையில் நாம் அறிந்தவை. எனினும் ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றில் இந்த வேலை பெரும்பாலும் முழுநிலையில் நிறைவேற்றப் பட்டுள்ளது. ஆங்கில இலக்கியத்தைப் பற்றியும் ஆங்கில இலக்கிய ஆசிரியர்களைப் பற்றியும் விளக்குவதற்குப் பயன்படக்கூடிய தனிப்பட்ட ஆதாரச் சான்றுகளையும் சட்டரீதியான ஆதாரச் சான்றுகளையும் கண்டு பிடிப்பதற்கு முடிவே கிடையாது. மார்லோவைப் (Marlowe) பற்றி லெஸ்லி ஹாட்

சன் (Leslie Hotson) கண்டு பிடித்தவற்றையும் பாஸ்வெல் இதழ்களின் (Boswell papers) கண்டு பிடிப்பையும் இதற்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். ஒரு சில இலக்கியங்கள் மட்டுமே எழுதப்பெற்ற பிறமொழிகளை எடுத்துக் கொண்டால், புதுமை காண்பதற்குரிய வாய்ப்பு மிக அதிகம்.

நாடோடி இலக்கியத்துறையைப் பொறுத்த வரையில், பொருட்களைத் தொகுப்பதற்கு அதற்குரிய சிக்கல்கள் உண்டு. பாடகன் அல்லது எடுத்துரைப்பவனைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். அவனைப் பாடவோ பேசவோ செய்வதற்குத் தேவையான நயமும் திறனும் பெற்றிருக்க வேண்டும். அவன் கூறுபவற்றை ஒலிப்பதிவுக் கருவி (Phonograph) அல்லது ஒலிபியல் எழுத்துக் களால் பதிவு செய்ய வேண்டும். கையெழுத்து ஏடுகளைக் கண்டு பிடிப்பதில், முற்றிலும் நடைமுறையின் பாற்பட்ட சிக்கல்கள் எழும். ஆசிரியருடைய பரம்பரையுடன் நேரடியான தொடர்பு கொள்வது தேவை. ஒருவரது சமூக மதிப்பும் பொருளாதார நிலையும் நுணுகிக் காணும் திறனும் இடம் பெறுகின்றன. அதோடு இத்தகைய ஆய்வுக்குத் தனிச்சிறப்பான அறிவு தேவைப்படலாம். எடுத்துக்காட்டாக, எலிசபெத்துக் காலத்துக்குரிய சட்ட ஒழுங்கு முறைகளை நன்கு அறிவதற்கு உரிய வழியை லெஸ்லி ஹாட்சன் பொதுமக்களின் பதிவேட்டு அலுவலகத்திலுள்ள (Public Record Office) சான்றுகளின் குவியலில் கண்டார். பெரும்பான்மையான மாணவர்கள் நூலகங்களில் தங்களுக்குத் தேவையான சான்றுகளைக் கண்டு பிடிக்கலாம். எனவே மிக முக்கியமான நூல்நிலையங்கள், அங்குள்ள நூற்பட்டியல் (Catalogues), ஒப்பிடப் பயன்படும் நூல்கள் ஆகியவற்றைப் பற்றிய அறிவு ஒவ்வொரு இலக்கிய மாணவனுக்கும் பல வழிகளில் மிகத் தேவை என்பதில் ஐயமில்லை.

(நூற்பட்டியல், நூல் விளக்கப் பட்டியல் (Bibliography) போன்ற நூலகத்திற்குரிய விவரங்களை அளிக்கும் பொறுப்பை நாம் நூலகத்தாருக்கும் நூல் விளக்கப் பட்டியலைத் தொகுப்போருக்கும் விட்டுவிடலாம், ஆனால் சிற்சில வேளைகளில், வெறும் நூல் விளக்கப்பட்டியல் தரும் குறிப்புக்கள் இலக்கியப் பொருத்தமும் பயனும் உடையனவாக அமைந்திருக்கலாம். பதிப்புக்களின் எண்ணிக்கை, அவற்றின் அளவு ஆகியவை பற்றிய அறிவால் நூலின் வெற்றி பிரசித்தி பற்றித் தெளிவு காணலாம். பதிப்புக்களிடையே காணப்படும் வேறுபாடு, ஆக்கியோன்

செய்யும் திருத்தத்தில் அமைந்துள்ள பலநிலைகளைக் காண வழி வகுக்கலாம். இவ்வாறு அது இலக்கியப் படைப்பின் தோற்றம், அதன் பரிணாமம் பற்றிய சிக்கல்களுக்கு விளக்கம் அளிக்கின்றது. ஸி. பி. இ. எல். (C. B. E. L.) போன்ற திறமையாகப் பதிப் பிக்கப்பெற்ற ஒரு நூல் விளக்கப்பட்டியல் ஆராய்ச்சிக்குரியபெரும் பரப்பைக் குறித்துக் காட்டுகிறது. கிரக் தொகுத்த ஆங்கில நாடக இலக்கியங்களின் விளக்கப் பட்டியல் (Gregs Bibliography of English Drama), ஸ்பென்சரது இலக்கியங்களைத் தொகுத்து ஜாண்சன் தயாரித்த நூல் விளக்கப் பட்டியல் (Johnson's Spenser Bibliography), டிரைடனின் இலக்கியங்களைத் தொகுத்து மாக்டோனால்ட் அளித்த நூல்விளக்கப்/ பட்டியல் (Macdonald's Dryden Bibliography) போப்பின் இலக்கியங் களுக்கு கிரிபித் தயாரித்த நூல்விளக்கப் பட்டியல் (Griffith's pope) போன்றவை தனிச்சிறப்புப் பெற்றவை. இவை இலக்கிய வரலாற்றிற்குரிய பல சிக்கல்களைத் தீர்க்க வழி காட்டலாம். அச்சகங்களில் நிகழும் வேலைகள், புத்தக விற்பனையாளர், வெளியிடுவோர் போன்றோரின் வர லாறு பற்றிய ஆராய்ச்சியும் இத்தகைய நூல் விளக்கப்பட்டிய லுக்குத் தேவை. மேலும், அச்சிடுவோர் கையாளும் உத்திகள், உள்ளடக்கக்குறி (Water marks), அச்சத் தோற்றம் (Type- fonts) அச்சத் தொகுப்போரது பழக்கங்கள், கட்டமைப்பு (Binding) போன்றவற்றைப் பற்றிய அறிவும் தேவைப்படு கிறது. இலக்கிய வரலாற்றிற்குத் தேவையான நூலின் காலம், பதிப்புக்களின் முறை ஆகிய வினாக்களுக்கு விளக்கம் காண, நூல கக் கல்வி அல்லது புத்தகத் தயாரிப்பின் வரலாறு பற்றிச் சிறந்த அறிவு பெறுவது இன்றியமையாதது. ஒரு நூலின் அமைப்பினை ஒத்து நோக்கிப் பரிசோதிக்கும் முறைகளைப் பயன்படுத்தும் 'விளக்கமுறை நூல் விளக்கப்பட்டியலை' (Descriptive bibliogra- phy) 'எண்முறை நூல் விளக்கப் பட்டியலி'னின்றி (Enumera- tive bibliography) வேறுபடுத்த வேண்டும். 'எண்முறை நூல் விளக்கப்பட்டியலி'ல் நூற்பட்டியலில் அளிக்கப்படுகிறது; அதோடு நூல்களைத் தனிப்படுத்தி அறிவதற்குத் தேவையான விளக்கம் அளிக்கப்படுகிறது.

நூல்களைத் தொகுப்பதும் வரிசைப் படுத்துவதும் தொடக்க வேலை. இவ்வேலை முடிந்தவுடன் பதிப்பு வேலை தொடங்கு கிறது. பதிப்பித்தல் எப்போதும் மிகச் சிக்கலான பல வேலைகளைக்

கொண்டது பொருள் விளக்கமும் வரலாற்று முறையான ஆய்வும் இதன் பாற்பட்டவை. முகவுரையிலும் குறிப்புக்களிலும் முக்கியமான திறனாய்வுக் கருத்துக்களைக் கொண்டமைந்த பதிப்புக்கள் உண்டு. ஒரு பதிப்பு, இலக்கியக் கல்விக்குரிய வகைகள் அனைத்தையும் கொண்டமைந்திருக்கலாம். இலக்கிய வரலாற்றில் பதிப்புக்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அண்மைக்காலத்தைச் சார்ந்த எடுத்துக் காட்டு ஒன்றைக் கூறலாம். சாசரின் இலக்கியங்களை பதிப்பித்த எப். என். ராபின்சனது (F. N. Robinson) பதிப்பு ஓர் அறிவுக் களஞ்சியமாகப் பணி புரிகிறது. இலக்கியப் பாடபேதங்கள் பலவற்றில் ஒன்றை நிறுவுவதை முக்கிய நோக்காகக் கொண்ட பதிப்பிற்கு அதற்குரிய சில பிரச்சினைகள் உண்டு. அவற்றில் மூல பாடத் திறனாய்வு மிக வளர்ச்சியுற்ற ஒரு துறை. செவ்விய இலக்கியம், விவிலிய நூற்புலமை ஆகியவற்றை எடுத்துக்கொண்டால், இத்துறைக்கு ஒரு நீண்ட வரலாறு உண்டு.

செவ்விய அல்லது இடைக்கால இலக்கியங்களின் கையெழுத்து ஏடுகளைப் பதிப்பிக்கும் நிலையினின்று, அச்சேற்றப் பெற்ற இலக்கியங்களைப் பதிப்பிக்கும் நிலையில் எழும் சிக்கல்களை வேறுபடுத்த வேண்டும். கையெழுத்தேடுகளைப் பதிப்பித்தற்கு, முதலில் தொன்மை எழுத்தாராய்ச்சி (Paleography) பற்றிய அறிவு தேவை. இக்கல்வி, கையெழுத்தேட்டின் காலத்தை வரையறுக்கும் நுட்பமான அடிப்படை நிலையையும் நிறுவியுள்ளது. அதோடு, சுருக்கங்களை (Abbreviations) விளக்கப் பயன்படும் சிறு நூல்களையும் உருவாக்கியுள்ளது. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் குறிப்பிட்ட மடங்களினின்று தோன்றிய கையெழுத்து ஏடுகள் எவை என்பதைத் தெளிவாக அறிய மிக முயன்றனர். இக்கையெழுத்து ஏடுகளிடையே உள்ள திடமான உறவைக் குறித்துச் சிக்கலான கேள்விகள் எழலாம். இது பற்றிய ஆய்வு வகை செய்வதற்குரிய வழியை வகுத்தளிக்க வேண்டும். ஒரு வம்சாவளியை (Pedigree) நிறுவுவதன் மூலம், இவ்வாறு வகை செய்ததை வரை படத் தெளிவுடன் காட்டலாம். அண்மையில் டாம் ஹென்ரி குயின்றினும் (Dom Henri Quentin) டபிள்யு. டபிள்யு. கிரகும் இத்தகைய கல்விக்குரிய விரிவான தொழில் நுணுக்கங்களைக் கண்டு பிடித்துள்ளனர். அறிவியல் முறைக்குரிய தெளிவை இவை கொண்டுள்ளதாக, இவர்கள் கருதுகின்றனர். பெடியர் (Bydier) ஷெப்பர்ட் (Shepard) போன்ற வேறு சில அறி

ஞர்கள் இவ்வாறுவகைசெய்வதில் முற்றிலும்சோதித்தறியத்தக்க முறையை அமைக்கஇயலாது என்று விவாதிக்கின்றனர் இத் தகைய வினாக்களுக்கு முடிவு காணத் தக்க வேளை இதுவன்று; எனவேநாம் பிந்திய கருத்தை ஏற்கலாம். முடிவாகக் கூறினால் சில புனைவான மூல நிலையைச் (hypothetical Original) சீரமைக்க முயல்வதைவிட, ஆக்கியோனது கருத்திற்கேற்றது என்று உறுதிப் படுத்தப்பெற்ற கையெழுத்து ஏடுகளைப் பதிப்பித்தலே நலம். இந்தப் பதிப்பு, திட்டமாகப் பல பதிப்புக்களையும் ஒத்து நோக்கியதால் கிடைத்த பயன்களைக் கொண்டமைந்திருக்கும். கையெழுத்து ஏடுகளின் முழுமரபைப் பற்றிய நமது அறிவின் அடிப்படையிலேயே, நாம் அந்த கையெழுத்து ஏட்டைத் தேர்ந் தெடுப்போம். தற்கால இலக்கியப் படைப்பிற்குரிய திட்டவட்டமான பதிப்பைப் போன்று, அதிகாரபூர்வமாகப் பிரதி வேறுபாடு களைச் சீரமைத்தபதிப்பு அல்லது மூலப்பிரதி (Arehetype) என்றும் இருந்ததில்லை என்று கருத்து நிலவுகிறது. பியர்ஸ் பிளௌமன் (Piers Plow-man) என்ற படைப்பின் கையெழுத்து ஏடுகளாக நமக்கு அறுபது ஏடுகள் கிடைக்கின்றன. கான்றர்பெறி கதை களின் (Canterbury Tales) எண்பத்து மூன்று கையெழுத்து ஏடுகள் கிடைக்கின்றன. இவற்றைப் பற்றிய நமது அறிவு மேற்கூடிய கருத்திற்கெதிரான முடிவை அளிக்கின்றது.

பிரதிவேறுபாட்டைச் சீர்திருத்திப்பதிப்பிக்கும் நிலையை, அதாவது ஒருவம்சாவளி நிறுவும் நிலையை, உண்மையான மூல பாடத் திறனாய்வின்னிறும் ஒரு பாடத்தை நிச்சயப்படுத்தும் நிலையின்னிறும் (Emendation) வேறுபடுத்தவேண்டும். பிந்திய இரண்டும் திட்டமாகக் கையெழுத்து ஏடுகளை வகை செய்யும் முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டவை; என்றாலும் கையெழுத்து ஏடுகளின் மரபின்னிறு கொள்ளப் பெற்ற கருத்துக்களையும் அடிப்படை நிலைகளையும் மட்டும் கருத்தில் கொள்வதாடு அவை அமைவதில்லை. வேறுசில அடிப்படைகளையும் கருத்துக்களையும்கூட அவை கொள்ள வேண்டும். பாடத்தை நிச்சயப்படுத்தும் நிலை, உண்மையை அடிப்படையாகப் பயன்படுத்தலாம். அதாவது, ஒரு குறிப்பிட்ட சொல் அல்லது பகுதியை பழஞ்சிறப்புடைய (அதாவது நம்பகமான) பாடத்தினின்று கொள்ள வேண்டும். மொழியியல் அடிப்படை நிலை, வரலாற்று—அடிப்படை நிலை, கடைசியாக தவிர்க்க இயலாத உளவியல் அடிப்படை நிலை போன்ற செம்மை நிலைக்

கருத்துக்களைப் புகுத்த வேண்டி வரும். இவ்வாறு செய்யாவிடில் பிரதியை எழுதுவோர் படித்த போதும் எழுதிய போதும் நிகழ்ந்த பிழைகள், அவர்களது மொழி வழக்கால் நேர்ந்த குறைகள், அவர்கள் வேண்டுமென்றே செய்த மாற்றங்கள் போன்ற தவறுகளைக் குறைக்க இயலாது. திறனாய்வாளரது சிறந்த ஊகம், சுவை, மொழியியல் உணர்வு போன்றவற்றின் முடிவிற்கே இவற்றில் பலவற்றையும் விட வேண்டும். தற்காலப் பதிப்பாசிரியர் இத்தகைய ஊகங்களில் ஈடுபடச் சற்று விருப்பற்றவர்களாக மாறியுள்ளனர் என்று கருதுவதில் தவறில்லை. ஆனால் பதிப்பாசிரியர் சுருக்கங்களை அவ்வாறே பதிப்பித்து, பிரதி எழுதியவர் செய்த தவறுகளைத் திருத்தாமல் நிறுத்தக் குறியீடுகளை அவ்வாறே தெளிவின்றித் தரும்போது, நேர்பகர்ப்பை (Diplomatic text) அளிக்கும் விருப்பு அளவு கடந்து சென்றுள்ளது என்று தோன்றுகிறது. பிற பதிப்பாசிரியர்களுக்கும் சில வேளைகளில் மொழியியல் வல்லுநருக்கும் இத்தகைய பதிப்புக்கள் இன்றியமையாதவையாக இருக்கலாம். ஆனால் இலக்கிய அறிஞனுக்கு இது தேவையற்றது; இடர்ப்பாடு தருவது தற்காலத்துக் கேற்ப அமைந்த பாடங்களை நாம் வேண்டி நிற்க வில்லை. ஆனால் தேவையற்ற ஊகங்களையும் மாற்றங்களையும் தவிர்த்து, பிரதி எழுதியவரது பழக்க வழக்கங்களால் ஏற்பட்ட தவறுகளைக் குறைத்து, நமக்குத் தேவையான புயனை நல்கி, நாம் வாசிக்கத் தக்கவண்ணம் அமைந்த பாடங்களே நமக்குத் தேவை.

பதிப்பித்தலில், அச்சேற்றப்பெற்ற இலக்கியங்களுக்கும் கையெழுத்து ஏட்டில் உள்ள இலக்கியங்களுக்கும் பொதுவான பிரச்சினைகள் உள்ளன எனினும், அச்சிட்டவற்றைப் பதிப்பிப்பது மற்றதைவிட எளிது. ஆனால் இவ்விரண்டிற்குமிடையே வேறுபாடு ஒன்றுண்டு; இதனை நாம் முன்னர் உணரத் தவறி விட்டோம். பழைய இலக்கியங்களின் கையெழுத்து ஏடுகள் பல காலத்திற்குரியவை; பல இடங்களைச் சார்ந்தவை; மூல ஏட்டிற்குப் பல நூற்றாண்டுகட்குப்பின் எழுதப்பெற்ற ஏடுகளும் இவற்றில் உண்டு. இவை ஒவ்வொன்றும் சில பழைய மூலாதாரமான ஏடுகளினின்று எடுக்கப்பெற்றவை என்று கொள்ளலாம். எனவே, இவற்றில் பலவற்றையும் தயங்காமல் பயன்படுத்தலாம். புத்தகங்களைப் பொறுத்த வரை, ஓரிரு பதிப்புக்கள்வரை அவற்றிற்குத் தனிப்பட்ட அதிகாரம் உண்டு. அடிப்படையான

ஒரு பதிப்பைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். இது இலக்கியத்தின் முதற்பதிப்பாகவோ அல்லது ஆசிரியர் மேற்பார்த்த கடைசிப் பதிப்பாகவோ இருக்கலாம். ஒன்றன் பின் ஒன்றாகப் பல இணைப்புக்களும் திருத்தங்களும் அமையப்பெற்ற விட்மானின் 'புல்லிலைகள்' (Whitman's Leaves of Grass) போன்றோ, இருவேறு பாடங்கள் நிலவும் போப்பின் டன்சிபாட் (Dunciad) போன்றோ அமையும்போது, எல்லாப்பாடங்களையும் அல்லது இருவேறு பாடங்களையும் ஒரு நுட்பமான பதிப்பு கொண்டிருக்கவேண்டும். 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தின் பதிப்புக்களாக, நடைமுறையில் நிலவும் பதிப்புக்கள் அனைத்தும் இரண்டாவது கால்தாள் பிரதிக்கும் (Quarto) அரைத்தாள் பிரதிக்கும் (Folio) இடைப்பட்ட நிலையில் அமைந்தவை என்பதை ஒருவர் உணரவேண்டும். எனினும், முழுநிலை எய்திய சார்பற்ற பாடங்களை உருவாக்கத் தற்காலப் பதிப்பாசிரியர்கள் பொதுவாக விரும்புவதில்லை. எலிசபெத்துக் காலத்தை எடுத்துக் கொண்டால், சீரமைக்கத் தக்க மூல ஆதாரமான பாடமே சில வேளைகளில் இருப்பதில்லை என்பதை உணரவேண்டும். நாடோடிக் கவிதைகளில் (எடுத்துக் காட்டாக—கதைப் பாடல்கள்) அமைவதைப் போன்று இங்கும் ஒரு மூலப்பிரதியைத் தேடுவது பயனற்றது. கதைப் பாடல்களைப் பதிப்பிப்பவர்கள் இவ்வாறு தேடுவதைக் கைவிட்டு வெகு நாட்களாய் விட்டன. பெர்சி (Percy), ஸ்காட் (Scott) போன்றோர் பல பாடங்களின் செம்மையைக் கெடுத்ததுடன் அவற்றை மாற்றியும் எழுதினர். மதர்வெல் (Motherwell) போன்று அறிவியல் முறையில் பதிப்பித்த ஆரம்பப் பதிப்பாசிரியர்கள் ஒரு பாடத்தைச் சிறந்ததாகவும் மூல பாடமாகவும் தேர்ந்தெடுத்தனர். இறுதியில் சைல்ட் (Child) எல்லாப் பாடங்களையும் பதிப்பிக்கத் தீர்மானித்தார்.

எலிசபெத்துக் கால நாடகங்களுக்குரிய தனிப்பட்ட மூல பாடச் சிக்கல்கள் உள்ளன. அக்கால இலக்கியங்கள் பலவற்றை விட, இவற்றின் சீர்கேடு மிக அதிகம். இதற்குரிய காரணங்கள் பல. இந்நாடகங்களின் அச்சப்பிரதிகளைத் திருத்த அதிக கவனம் அளிக்கப்படவில்லை. மேலும், அச்சடிக்க எடுத்துக் கொண்ட ஏடுகள் மோசமானவை. ஆக்கியோடோ அல்லது ஆக்கியோர் பலரோ இணைந்து இவற்றில் திருத்தங்கள் செய்திருக்கின்றனர். அதோடு, அரங்குத் திருத்தங்களும் குறிப்புகளும் அமைந்தவை. இவற்றைத்தவிர ஒரு குறிப்பிட்ட வகையைச் சார்ந்த கால்தாள்

பிரதிகள் நிலவி வந்தன. இவை மிக மோசமானவை. இவை ஒன்றில், நினைவிலுள்ளவற்றினின்று அச்சேற்றப் பெற்றவை; அல்லது நடிகர்களின் துணுக்குப் பகுதிகளினின்றே அல்லது சுருக்கெழுத்தால் எழுதப்பெற்ற பழைய பிரதிகளினின்றே அச்சிடப் பெற்றவை. அண்மையில், இச்சிக்கல்களுக்கு அதிக கவனம் அளிக்கப் பெற்றது. போலார்ட் (Pollard), கிரக் போன்றோரின் கண்டுபிடிப்பையொட்டி, ஷேக்ஸ்பியரின் கால்தாள் பிரதிகளை மேலும் வகைப்படுத்தினர். போலார்ட், நூல் ஆக்க இயல்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதாவது உள்ளடக்கக்குறி, அச்சுத் தோற்றம் ஆகியவற்றை வைத்து விளக்கியுள்ளார். ஷேக்ஸ்பியரின் கால்தாள் பிரதிகளில் சில, 1619ஆம் ஆண்டில்தான் உண்மையில் அச்சேற்றப் பெற்றன; என்றாலும், ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் அனைத்தையும் தொகுத்து ஒரே நூலாக வெளியிடும் எண்ணத்தால் இவர், அவற்றை வேண்டுமென்றே முற்பட்ட காலத்திற்குக் கொண்டு சென்றார். ஆனால் இம்முயற்சி வெற்றி பெறவில்லை.

சர்தாமஸ் மூர் (Sir Thomas More) எழுதிய இலக்கியங்கள் கட்டிவைக்கப் பெற்றிருந்த கையெழுத்து ஏட்டில் ஷேக்ஸ்பியரது கையெழுத்தில் அமைந்த இரு பக்கங்கள் இருந்தன. இதனை ஓரளவு அடிப்படையாகக் கொண்டு எலிசபெத்துக்கால கையெழுத்து பற்றிய நுணுகிய ஆய்வு எழுந்தது. இது மூலபாடத் திறனாய்வுக்குரிய முக்கியமான குறிப்புடையது. இதை வைத்து எலிசபெத்துக் கால அச்சுக்கோப்பவன் எத்தகைய தவறுகளைச் செய்யக்கூடும் என்பதைக் காண முடிந்தது. அச்சுக்கூடப் பயிற்சிகள் பற்றிய கல்வி, அச்சுத்தில் நிகழக்கூடிய பிழைகளைச் சுட்டிக்காட்டியது. ஒரு பாடத்தைத் திட்டப் படுத்துவதில் இன்றும் தனிப்பட்ட பதிப்பாசிரியர்களுக்கென ஒரு பரந்த எல்லை விடப்பட்டுள்ளது. மூலபாடத் திறனாய்வில் சோதித்தறியத் தக்க திட்டமான முறையெதுவும் கண்டுபிடிக்கப் படவில்லை என்பதை இது காட்டி நிற்கிறது. தமது கேம்பிரிட்ஜ்(Cambridge) பதிப்புக்களில் டோவர் வில்சன் (Dower wilson) புகுத்திய திருத்தங்கள் பெரும்பாலும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுப் பதிப்பாசிரியர்கள் செய்தது போன்று, வலிந்து கொள்ளப் பெற்றவை; தேவையற்ற ஊகங்களாக அமைந்தவை. பால்ஸ்டாப்பின் மரணத்தைக் குறித்து திருமதி. குயிக்லி (Mrs. Quickly) விவரித்துச் செல்லும்போது வரும் பொருளற்ற, “பசும் வயல்களின்

மேசை” (Table of green fields) என்ற சொற்றொடரை, தியோபால்ட் (Theobald) திறமையாக ஊகித்து “பசும் வயல்களின் முணுமுணுப்பு” (A babbled of green fields) என்று மாற்றினார். எலிசபெத்துக் கால மக்கள் எழுதும் முறையும் அவர்கள் எழுத்துக்கூட்டும் முறையும் இவ்வாறு மாற்றுவதற்கு ஆதரவளிக்கின்றன. அதாவது “a babld” என்பதை “a table” என்று வாசிக்க இடமுண்டு.

(ஒரு சில மோசமான கால்தாள் பிரதிகளைத் தவிர மற்ற) கால்தாள் பிரதிகள் பெரும்பாலும் ஆச்சியோனது கையெழுத்து ஏட்டினின்றே தூண்டுநூற் பிரதியினின்றே (Prompt copy) அச்சேற்றப் பெற்றவை என்ற கருத்து, தொடக்கப் பதிப்புக்கள் நம்பகமானவை என்பதைத் தெளிவித்தது. அதோடு டாக்டர் ஜாண்சனின் காலத்திலிருந்தே, அரைத்தாள் பிரதிகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட மதிப்பை இது ஓரளவு குறைத்துள்ளது. நூல் விளக்கப் பட்டியல் தயாரிப்பாளர் எனத் தங்களைத் தவறுதலாக அழைத்துக் கொள்ளும் ஆங்கில மூலபாடத் திறனாய்வாளர்களான மெக்கரோ (Mekerrrow), கிரக், போலார்ட், டோவர் வில்சன் முதலியோர் ஒவ்வொரு கால்தாள் பிரதிக்கும் மூல ஆதாரமாக அமைந்த கையெழுத்து ஏடு எது என்பதை உறுதி செய்ய முயன்று வருகின்றனர். இந்தக் கொள்கைகளின் அடிப்படையில் அவற்றின் தோற்றம், மாற்றம், திருத்தம், பிற ஆசிரியர்களின் உதவி முதலியவற்றைப் பற்றி விரிவான ஊகங்களை அவர்கள் மேற்கொண்டுள்ளனர். இவ்வூகங்கள், நூல்விளக்கத் தொகுப்பாய்வின் அடிப்படையில் முற்றிலும் அமைக்கப்படவில்லை. அவர்களது முயற்சிகள் ஓரளவுமட்டுமே மூலபாடத் திறனாய்வு பற்றியவை. குறிப்பாக டோவர் வில்சன் செய்த பணி “உயர்தரத் திறனாய்வுக்குரியது” என்று எண்ணத் தக்கது.

வில்சன் இம்முறையை மிகவும் ஏற்றி மொழிகிறார்; “நாம் சில வேளைகளில் அச்சுக்கோப்பவனுள் புகுந்து அவன் கண்கள் மூலமாக ஏட்டை நோக்கலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் தொழில்கூடத் தின் கதவுகள் எப்போதும் திறந்தே கிடக்கின்றன” என்று கூறுகிறார். எலிசபெத்துக் கால் நாடகங்களைப் பற்றிய தெளிவை நூல்விளக்கப் பட்டியல் தயாரிப்போர் ஓரளவு அளித்துள்ளனர். ஒரு பாடத்தைச் சீரமைக்கவும் மாற்றவும் தேவையான பல குறிப்புக்களை இவர்கள் தந்ததுடன், அவற்றை உறுதி செய்துள்ளனர். ஆயின் வில்சன் அமைத்த ஊக நிலைகளில் பல வேடிக்கை

யானவை. அவற்றை நிறுவ உறுதியான சான்றுகள் இல்லை; சில வேளைகளில் சான்றுகளே கிடைப்பதில்லை. இவ்வாறு டோவர்-வில்சன் 'புயல்' என்ற நாடகத்தின் தோற்றத்தை அமைத்துள்ளார். இந்நாடகத்தில் விளக்கமாக அமைந்த நீண்ட காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவை இதற்கு முந்திய ஒரு பிரதியைச் சுட்டுகிறது; இதில் இந்நாடகத்தின் முந்திய கதைத் திட்டம் (Plot) நெகிழ்ந்த நாடக அமைப்புப் பெற்று 'குளிர் காலத்தின் கதை'யுடைய (The Winter's Tale) நடையை ஒட்டி அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று கொண்டார் அவர். ஆனால் வரி அமைப்பு முறையில் காணும் ஒழுங்கின்மை, முரண் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் இத்தகைய தேவையற்ற கற்பனை கலந்த முடிவுகளுக்கு வர இயலாது.

எலிசபெத்துக் கால நாடகங்களை எடுத்துக் கொண்டால் மூலபாடத் திறனாய்வு மிக வெற்றியடைந்துள்ளது. ஆனால் அதே வேளையில் பெரிதும் உறுதியற்றது. நன்கு நம்பத்தக்கவை என்ற தெளிவுபெற்ற பல நூல்களுக்கும் அது தேவை. தற்காலத்தில் இக்கல்விமுறைகள் அச்சகப்பயிற்சிகள், அச்சக்கோப்பவன் செய்யும் தவறுகள் பற்றிய பட்டியலை மட்டும் அளிக்குமளவுக்கு தரம் தாழ்ந்துள்ளன. எனினும் தற்காலப் பதிப்பாசிரியர்களுடைய நுட்பமான கவனத்தால் பாஸ்கல் (Pascal), கதே, ஜேன் ஆஸ்டின் (Jane Austen), ட்ரோலோப் (Trollope) போன்றோரது நூல்கள் பயனடைந்துள்ளன.

ஒரு பதிப்பைத் தயாரிக்கும்போது அப்பதிப்பின் நோக்கத்தையும், அது எத்தகைய மக்களுக்காகச் செய்யப்படுகின்றதோ அவர்களையும் பதிப்பாசிரியன் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். நிலவும் பாட வேறுபாடுகளை ஒத்து நோக்க விரும்பும் மூலபாடத் திறனாய்வாளர்களைக் கருத்திற் கொண்டு, செய்யப்படும் பதிப்பிற்குரிய அளவு நிலை வேறு; பொது மக்களுக்காகச் செய்யப் பெறும் பதிப்பிற்குரிய அளவு நிலை வேறு. பொது மக்களைப் பொறுத்தவரையில், எழுத்துக் கூட்டலில் உள்ள வேறுபாடுகள், பதிப்புக்களிடையே உள்ள எளிய வேறுபாடுகள் ஆகியவற்றைக் குறித்து அவர்களுக்கு அதிக ஆர்வம் இராது.

பதிப்பிக்கும் வேலை, சரியான பாடத்தை நிறுவுவதோடு அமைவதன்று. அதற்கு வேறு சில சிக்கல்களும் உண்டு. ஒரு தொகுப்புப் பதிப்பில், எவற்றைக் கொள்வது, எவற்றைத் தள்ளுவது, எவ்வாறு ஒழுங்குற அமைப்பது, எவ்வாறு விளக்கம்

அளிப்பது என்பன போன்ற பல வினாக்கள் எழலாம். இவை ஒவ்வொரு நிலையிலும் மாறுபடும். பொதுவாக, ஒரு அறிஞனுக்குப் பயன்படக்கூடிய பதிப்பு, கால ஒழுங்குப்படி அமைந்த ஒரு முழுப் பதிப்பாகும். இத்தகைய குறிக்கோளை அடைவது கடினம்; அடைய இயலாது என்றும் கூறலாம். வரலாற்று முறையில் தொகுப்பது பெரும்பாலும் ஊக அடிப்படையிலேயே அமையும். அதனால் கலையுணர்வினடிப்படையில் தொகுக்கப்படும் கவிதையின் தொகுதி அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகச் சிதறிவிடும். உயர்ந்த கவிதைகளையும் தாழ்ந்த கவிதைகளையும் கலந்து பதிப்பிப்பதை இலக்கிய வாசகன் எதிர்ப்பான். கீட்ஸ் எழுதிய ஆடல் சார்ந்த பாடல் வகையை (Ode), அக்காலக் கடிதம் ஒன்றில் அவர் எழுதிய வேடிக்கைக் கவிதையை அடுத்து அமைப்பதை அவன் ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டான். பாட்லெயரது 'பிளூர்ஸ் து மல்' (Fleurs du Mal) அல்லது கொன்ராட் பெர்டினாண்ட் மேயரது (Conrad Ferdinand Meyer) 'கெடிஹ்டே' (Gedichte) போன்றவற்றில் காணப்படும் கலையுணர்வினடிப்படையில் அமைந்த ஒழுங்கமைப்பை நாம் காக்க விரும்புவோம். ஆனால் வேட்ஸ் வெர்த் அமைத்த விரிவான பாகுபாடுகள் வைக்கப்பட வேண்டுமா என்பது பற்றி ஐயம் எழலாம். ஆனால் வேட்ஸ்வெர்த் அமைத்த முறையைக் கொள்ளாமல், கால ஒழுங்குப்படி நாம் அவரது கவிதைகளைப் பதிப்பித்தால், நாம் அளிக்கும் பாடத்தைப் பொறுத்த அளவில் பெரும் சிக்கலுக்குள்ளாகவே நேரிடும். பிந்திச்சீரமைக்கப்பெற்ற ஒரு பாடத்தை அளித்தால், அது கவிஞனது இலக்கிய வளர்ச்சி பற்றித் தவறான கருத்தை உருவாக்கும். எனவே, முதல் பாடத்தைப் பதிப்பிக்க வேண்டும். இவ்வாறு செய்தால் அது கவிஞனது விருப்புக்கு எதிராக அமைவதோடு, அவன் செய்த பிந்திய திருத்தங்களைப் புறக்கணிப்பதற்கும். இத்திருத்தங்கள் பல நிலைகளில் அவன் செய்த முன்னேற்றங்களாக அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை. எனவே, வேட்ஸ்வெர்த்தின் கவிதைகள் அனைத்தையும் கொண்ட தமது புதிய பதிப்பில் ஏர்னஸ்ட் டி செலின் கோர்ட் (Ernest de Selin Court) மரபு முறைப்படி கவிதைகளை அமைக்கத் தீர்மானித்தார். ஷெல்லியின் இலக்கியப் பதிப்பு போன்று ஆக்கியோனது இலக்கியங்கள் அனைத்தையும் கொண்ட பல பதிப்புகள், கவிஞனால் எழுதி முடிக்கப்பெற்ற கலைப் படைப்பிற்கும் அவன் எழுதிய வெறும் துணுக்குக்களுக்கும் குறிப்புகளுக்கும் இடையே உள்ள முக்கியமான வேறுபாட்டைக்

கருத்தில் கொள்வதில்லை. கவிஞன் இந்தத் துணுக்குக்களைக் கொள்ளாமல் தள்ளியிருக்கலாம். தற்காலப் பதிப்புக்கள் முற்றுப் பெற்ற இலக்கியப் படைப்புகளுடன், கவிஞன் கருத்தின்றி எழுதிய அல்லது எழுதி முடிக்காத கவிதைகளையும் கொள்கிறது. இவ்வாறு மிதமிஞ்சிய முற்றுப்பெற்ற நிலையில் அமைந்த பதிப்பால் கவிஞர்களது இலக்கியப் புகழ் நிலையிழந்துள்ளது.

பதிப்பின் நோக்கத்தை வைத்தே, உரை விளக்கம் பற்றியெழும் வினாவுக்கு முடிவுகாண இயலும். ஷேக்ஸ்பியரின் இலக்கியத்திற்குரிய உரை வேறுபாடுகள் அவரது இலக்கியத்தின் அளவைவிட அதிகமானவை. இது உரை விளக்கங்களைத் தொகுத்தளிக்கிறது. இவ்வுரை விளக்கங்கள், ஷேக்ஸ்பியரின் இலக்கியத்திலுள்ள குறிப்பிட்ட பகுதியைக் குறித்து எப்போதாவது எழுதப் பெற்றத் தனித் தனிக் கருத்துக்களையும் அளிக்க வேண்டும் என கருதப்படுகின்றன. அச்சேற்றப் பெற்ற கருத்துக்களுக்காக அறிஞன் தேடியலைய வேண்டிய தேவையில்லை. பொது வாசகனைப் பொறுத்த வரையில், இதன் தேவையிக் குறைவு. வழக்கமாகக் கவிதையை நன்கு அறிந்து கொள்ளத் தேவையான விளக்கங்கள் அவனுக்குப் போதுமானது. ஆனால் எது தேவையானது என்பது பற்றிய கருத்தில் திட்டமாக மிகுந்த வேறுபாடு தோன்றலாம். சில பதிப்பாசிரியர்கள் எலிசபெத்து ராணி ஒரு சீர்திருத்தக் கிறிஸ்தவர் (Protestant) அல்லது டேவிட் காரிக் (David Garrick) யார் என்றெல்லாம் கூறிச் செல்வார்கள். அதே வேளையில், உண்மையில் தெளிவுபடுத்த வேண்டியவற்றை விளக்காது விட்டுவிடுவர். (இவை உண்மையான நிலைகள்.) பதிப்பு எத்தகைய வாசகனைக் கருத்திற் கொண்டு, எந்த நோக்கத்தை ஆற்றுவதற்காக, அமைய வேண்டும் என்பதைப் பற்றிப் பதிப்பாசிரியன் தெளிவான கருத்துடையவனாக இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு இராவிடில் உரை விளக்கத்தை வரையறுத்து அமைப்பது எளிதன்று.

மொழி நிலையிலும் வரலாற்று நிலையிலும் இவை போன்ற பிற நிலைகளிலும் மூலநூலை விளக்குவதே உரைவிளக்கம். இதனை நாம் பொதுவான விளக்கத்தினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். பொதுவான விளக்கம், இலக்கிய மொழியியல் வரலாற்றுப் பொருட்களைத் திரட்டி அளிப்பதோடு அமையும். (அதாவது தோற்ற நிலைகளையும், ஒத்த நிலைகளையும் பிற ஆசிரியர்கள் அவ்

விலக்கியத்தை ஒத்து எழுதிய பகுதிகளையும் குறிப்பிடும்.) முருகியல் தன்மையுடையதாக அமையும் விளக்கம், குறிப்பிட்ட இலக்கியப் பகுதிகளை வைத்து எழுதப் பெற்ற சிறு கட்டுரைகளையும் கொண்டிருக்கும். இவ்வாறு, அது ஒரு தொகை நூலின் பயனோடு ஒத்த பயனை நிறைவேற்றலாம். பொது விளக்கத்திற்கும் உரை விளக்கத்திற்கும் இடையில் தெளிவான வேறுபாடுகளை அமைப்பது எப்போதும் எளிதன்று. எனினும், பல பதிப்புக்களில் மூல பாடத்திறனாய்வு, தோற்ற ஆய்வு பற்றிய கல்வி என்ற தனிப்பட்ட வடிவில் அமைந்த இலக்கிய வரலாறு, மொழியியல் விளக்கங்கள், வரலாற்று விளக்கங்கள், முருகியல் விளக்கங்கள் ஆகியவற்றின் கலவையைக் காண்கிறோம். இது இலக்கியப் புலமையின் போலிப் பாணியாகக் காட்சி யளிக்கிறது. ஒரு நூலினுள் எல்லாவிதச் செய்திகளையும் அளிப்பதற்குரிய வசதியை வைத்தே இந்நிலையை அமைத்துக்கொள்ள இயலும்.

கடிதங்களைப் பதிப்பித்தலில், அவற்றிற்கே உரிய சிக்கல்கள் தோன்றுகின்றன. அவை மிகச் சாதாரணமான அலுவல் குறிப்புக்களாக இருந்தாலும் அவற்றை முழு நிலையில் அச்சேற்ற வேண்டுமா? இலக்கியமாகக் கருதி எழுதப் பெறாத கடிதங்களை வெளியிட்டதால் ஸ்டீவென்ஸன் (Stevenson), மெர்டித் (Meredith), அர்னால்ட், ஸ்வைன்பர்ன் (Swinburne) போன்றோரது புகழ் பெருகவில்லை. நாம் இவற்றின் பதில் கடிதங்களையும் வெளியிட வேண்டுமா? அவையின்றிப் பல கடிதங்களின் பொருள் தெளிவாகாது. இவ்வாறு செய்வதால், ஆக்கியோனது படைப்போடு ஒவ்வாத பலதரப்பட்ட பொருட்கள் புகுத்தப்படுகின்றன. இவையனைத்தும் நடைமுறைச் சிக்கல்கள். நல்லுணர்வும் ஓரளவு உறுதிப்பாடும் மிக்க அறிவுக்கூர்மையும் மெய்ம்மையும் நன்னிலையுமின்றி இவற்றிற்கு விடைகாணப் பொதுவாக இயலாது.

ஒரு நூலின் மூலபாடத்தை உறுதி செய்த பின்னர், அந் நூலின் காலம் யாது, நூல் நம்பகமானதா, ஆக்கியோன் யார், செய்த திருத்தங்கள் எவை என்பன போன்ற வினாக்களுக்கு விடை காணும் தொடக்க ஆய்வில் ஈடுபட வேண்டும். பல நூற்களின் காலத்தை, அவை வெளியிடப் பெற்ற காலத்தை வைத்தும் அக்காலத்திலுள்ள சான்றுகளை வைத்தும் நிலை நாட்டலாம். -ஆனால் வெளிப்படையான ஆதாரங்கள்

எப்போதும் கிடைப்பதில்லை. எடுத்துக்காட்டாக, எலிசபெத்துக் கால நாடகங்களுக்கும் இடைக்காலக் கையெழுத்துக்களுக்கும் இத்தகைய ஆதாரங்கள் கிடையா. எலிசபெத்து நாடகங்கள் முதன்முறையாக அரங்கேற்றப்பெற்று, வெகு காலம் கடந்த பின்னர் அச்சிடப் பெற்றிருக்கலாம். இடைக் காலக் கையெழுத்து ஏடு அதன் மூலப் பிரதி ஆக்கப் பெற்றதற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின்னர் எழுதப் பெற்ற பிரதியினின்று கொள்ளப் பெற்ற பிரதியாகும். புறச்சான்றுகள் நூலின் அகச்சான்றுகளால் நிறைவுறும்; அகச்சான்றுகள் நூலினுள் அமைந்தவை. நூல் ஆக்கப் பெற்ற காலத்து நிகழ்வுகள் பற்றிய குறிப்பையும் நூலின் காலத்தைக் கணிக்கும் பிற சான்றுகளையும் கூறலாம். புற நிகழ்வு ஒன்றைச் சுட்டி நிற்கும் நூலின் அகச்சான்று, நூலின் அப்பகுதி எழுதப் பெற்ற காலத்தின் தொடக்க எல்லையை மட்டுமே நிறுவும்.

எடுத்துக்காட்டாக, யாப்பின் புள்ளி விவரக் கணக்கு (Metrical Statistics) பற்றிய கல்வியினின்று கொள்ளக்கூடிய சான்றுகளை ஒத்த தூய அகச்சான்றுகளை ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களின் முறையை நிறுவும் முயற்சியில் பயன்படுத்துவதைக் கூறலாம். இதனால் ஓர் ஏகதேச காலத்தையே (Relative Chronology) நிறுவ முடியும். அதிலும் தவறுகள் நிகழ வாய்ப்புண்டு. ஷேக்ஸ்பியர் பயன்படுத்தியுள்ள ஈற்றெதுகைகளின் (Rhymes) எண்ணிக்கை 'அன்புப் பணியின் இழப்பு' (Love's Labours Lost) என்ற நாடகத்தில் மிகுதியாக உள்ளது. இது 'குளிர் காலத்தின் கதை'யில் ஒன்றுமில்லாத நிலைக்குக் குறைந்துள்ளது என்று கொள்வது நலமாகத் தோன்றலாம். எனினும் 'குளிர்காலத்தின் கதை' இரு ஈற்றெதுகை பெற்றமைந்த 'புயல்' என்ற நாடகத்திற்குப் பின்னர் எழுதப் பெற்றது என்று முடிவு செய்ய இயலாது. ஈற்றெதுகை முதலியவற்றின் எண்ணிக்கையை வைத்துக் கொள்ளப்படும் அடிப்படை நிலைகள், எப்போதும் ஒரே விளைவைத் தாரா. எனவே யாப்பு அட்டவணைக்கும் காலத்திற்கும் இடையே திட்டமான, ஒழுங்கான தொடர்பை அமைக்க இயலாது. பிற சான்றுகளினின்று தனிப்படுத்தப்பெற்ற நிலையில், இவை முற்றிலும் வேறுபட விளக்கப்படலாம். 'குளிர் காலத்தின் கதை'யில் உள்ள ஒழுங்கற்ற அடிகளிலிருந்து 'தவறுகள் விளைத்த இன்பியல்' (The Comedy of Errors) என்ற நாடகத்தில் அமைந்துள்ள ஒழுங்கான அடி

களின் நிலைக்கு ஷேக்ஸ்பியர் முன்னேறியுள்ளார் எனப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுத் திறனாய்வாளர்களில் ஒருவரான 'ஜேம்ஸ் ஹர்டிஸ்' (James Hurd) கருதினார். எவ்வாறாயினும் இத்தகைய பலவகைச் சான்றுகளை (புறம், அகப்புறம், அகம்) ஆய்ந்து இணைத்த ஓர் இணைவு ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களது கால ஒழுங்கு பற்றிய தெளிவை நமக்களித்துள்ளது. இவை பரந்த நிலையில் சரியானவை என்பதில் ஐயமில்லை. பிளேட்டோவின் உரையாடல்களின் (Plato's dialogues) ஏகதேச காலத்தைக் கண்டுபிடிப்பதற்குப் புள்ளி விவரக் கணக்கு, முக்கியமாக, அதில் அடிக்கடிவரும் சொற்களின் புள்ளிவிவரக் கணக்குக்குப் பயன்படுத்தப்பெற்றது. இம்முயற்சியை லூவிஸ் கேம்பல் (Lewis Campbell) அதிலும் சிறப்பாக வினாசென்றி லுடோஸ்லாவெஸ்கி (Wincenty Lutoslawski) ஆகியவர்கள் செய்தனர். வினாசென்றி தமது முறையை மொழிநடைப் பாங்கு (Stylometry) என அழைத்தார்.

காலம் கணிக்கப் பெறாத கையெழுத்து ஏடுகளின் காலத்தைப் பற்றிய சிக்கல்கள் பெருகித் தீர்க்க முடியாது போகலாம். ஆக்கியோனது கையெழுத்து எவ்வாறு மாறியுள்ளது என்பது பற்றிய கல்வியை நாம் இங்கு கொள்ளவேண்டும், மேலும் தபால் தலைகள், கட்டணமற்ற கையெழுத்துக் கடிதங்கள், கால அட்டவணைகள் ஆகியவற்றை நுட்பமாகப் பரிசோதிக்க வேண்டும். ஆசிரியனது குடியேற்றம் பற்றிக் கவனமாக அறிந்து கொள்ளவேண்டும். இவை காலத்தைக் கணிப்பதற்குத் தேவையான குறிப்புத் தரலாம். இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியனுக்குக் காலம் பற்றி எழும் கேள்விகள் மிக முக்கியமானவை. இவற்றை நிலைநாட்டாமல் அவன் ஷேக்ஸ்பியர் அல்லது சாசரின் கலைவளர்ச்சிபற்றி அறிந்துகொள்ளவியலாது. இவர்களை எடுத்துக்கொண்டால், தற்கால ஆராய்ச்சியின் பயனாகவே இவர்களது காலங்கள் கணிக்கப்பெற்றுள்ளன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மலோன் (Malone), டிர்விட் (Tyrwhitt) ஆகியோர் இதற்குரிய அடிப்படையை அமைத்தனர். ஆனால் அதனை விளக்குவதில் ஏற்பட்ட மாறுபாடு ஒருபோதும் முற்றுப் பெறவில்லை.

நூல் நம்பகமானதா, ஓர் ஆசிரியனுக்குரியதா என்பவற்றைப் பற்றிய வினாக்கள் இவற்றைவிட முக்கியமானவை. அவற்றைத் தீர்ப்பதற்கு மொழிநடை பற்றியும் வரலாறு பற்றி

களின் நிலைக்கு ஷேக்ஸ்பியர் முன்னேறியுள்ளார் எனப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுத் திறனாய்வாளர்களில் ஒருவரான 'ஜேம்ஸ் ஹர்டிஸ்' (James Hurd) கருதினார். எவ்வாறாயினும் இத்தகைய பலவகைச் சான்றுகளை (புறம், அகப்புறம், அகம்) ஆய்ந்து இணைத்த ஓர் இணைவு ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களது கால ஒழுங்கு பற்றிய தெளிவை நமக்களித்துள்ளது. இவை பரந்த நிலையில் சரியானவை என்பதில் ஐயமில்லை. பிளேட்டோவின் உரையாடல்களின் (Plato's dialogues) ஏகதேச காலத்தைக் கண்டுபிடிப்பதற்குப் புள்ளி விவரக் கணக்கு, முக்கியமாக, அதில் அடிக்கடிவரும் சொற்களின் புள்ளிவிவரக் கணக்குக்குப் பயன்படுத்தப்பெற்றது. இம்முயற்சியை லூவிஸ் கேம்பல் (Lewis Campbell) அதிலும் சிறப்பாக வினசென்றி லுடோஸ்லாவெஸ்கி (Wincenty Lutoslawski) ஆகியவர்கள் செய்தனர். வினசென்றி தமது முறையை மொழிநடைப் பாங்கு (Stylometry) என அழைத்தார்.

காலம் கணிக்கப் பெறுத கையெழுத்து ஏடுகளின் காலத்தைப் பற்றிய சிக்கல்கள் பெருகித் தீர்க்க முடியாது போகலாம். ஆக்கியோனது கையெழுத்து எவ்வாறு மாறியுள்ளது என்பது பற்றிய கல்வியை நாம் இங்கு கொள்ளவேண்டும், மேலும் தபால் தலைகள், கட்டணமற்ற கையெழுத்துக் கடிதங்கள், கால அட்டவணைகள் ஆகியவற்றை நுட்பமாகப் பரிசோதிக்க வேண்டும். ஆசிரியனது குடியேற்றம் பற்றிக் கவனமாக அறிந்து கொள்ளவேண்டும். இவை காலத்தைக் கணிப்பதற்குத் தேவையான குறிப்புத் தரலாம். இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியனுக்குக் காலம் பற்றி எழும் கேள்விகள் மிக முக்கியமானவை. இவற்றை நிலைநாட்டாமல் அவன் ஷேக்ஸ்பியர் அல்லது சாசரின் கலைவளர்ச்சிபற்றி அறிந்துகொள்ளவியலாது. இவர்களை எடுத்துக்கொண்டால், தற்கால ஆராய்ச்சியின் பயனாகவே இவர்களது காலங்கள் கணிக்கப்பெற்றுள்ளன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மலோன் (Malone), டிர்விட் (Tyrwhitt) ஆகியோர் இதற்குரிய அடிப்படையை அமைத்தனர். ஆனால் அதனை விளக்குவதில் ஏற்பட்ட மாறுபாடு ஒருபோதும் முற்றுப் பெறவில்லை.

நூல் நம்பகமானதா, ஓர் ஆசிரியனுக்குரியதா என்பவற்றைப் பற்றிய வினாக்கள் இவற்றைவிட முக்கியமானவை. அவற்றைத் தீர்ப்பதற்கு மொழிநடை பற்றியும் வரலாறு பற்றி

யும் விரிவான ஆய்வுகள் தேவை. தற்கால இலக்கிய ஆசிரியர்கள் பலரைப் பற்றி நாம் அறிவோம். ஆனால் புனை பெயரிலும் பெயரின்றியும் எழுதப்பெற்ற இலக்கியங்கள் மிகப் பல. இவற்றின் மறைபொருளை இவை சில வேளைகளில் வெளியிடுகின்றன. அதிற்காணும் எந்த வாழ்க்கை வரலாற்றுச் செய்தியோடும் தொடர்பற்ற பெயராக இவை அமைகின்றன. எனவே, புனை பெயரும், பெயரிலியும் தம்மைத் தவிர வேறு விளக்கத்தை அளிப்பதில்லை.

அனேக ஆக்கியோரைப் பெற்றுத்த வரையில் அவர்களது இலக்கியத்தின் பொது நெறி (Canon) பற்றிய வினா எழுகிறது. சாசரது இலக்கியம் என அச்சேற்றப் பெற்றிருந்த பதிப்புக்களிலுள்ள (அதாவது 'கிரசியடின் தீர்வறைவு' (The Testament of Creseid) 'மலரும் இலையும்' (The flower and the Leaf) போன்றவற்றிலுள்ள—பெரும் பகுதிகளும் சாசரே எழுதியவை என்று கொள்ள முடியாது என பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் கண்டுபிடிக்கப்பெற்றது. ஷேக்ஸ்பியரின் இலக்கியத்திற்குரிய பொது நெறி இன்னும் திட்டமாக்கப்படவில்லை. அகஸ்ட் வில்ஹெம் ஷ்லகல் (August Wilhelm Schlegel) புதுமையான துணிச்சலுடன் எல்லா போலிப்படைப்புக்களையும் (Apocrypha) ஷேக்ஸ்பியரே படைத்தார் என்று கூறியதிலிருந்து நிலைமை எதிராக மாறியுள்ளது. ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய சிறந்த நாடகங்களில் உள்ள சில நல்ல பகுதிகள் மட்டுமே உண்மையில் அவரால் எழுதப் பெற்றது என்ற கருத்து நிலவி வருகிறது. 'ஷேக்ஸ்பியரது படைப்புக்களைச் சிதைக்கும்' (Disintegration of Shakespeare) முயற்சியில் முன்னோடியாக நிற்பவர் ஜே. எம். ராபட்சன் (J. M. Robertson). இக்கொள்கைப்படி ஜூலியஸ் சீஸர் (Julius Caesar), வெனீஸ் நகரத்து வாணிபன் (The Merchant of Venice) போன்ற நாடகங்கள்கூட மார்லேர்வ், கிரீன் (Greene) பீல் (peelee), கிட் (Kyd) போன்ற அக்கால இலக்கிய ஆசிரியர்கள் பலர் எழுதிய பகுதிகள் பல இணைந்தமைந்த கலவையாகும். சொற் குறிகளையும் (Verbal tags) பொருத்த மற்றநிலைகளையும் ஒத்த இலக்கியப் பகுதிகளையும் காண்பதே ராபட்சனின் முறை. இம்முறை மிகத் திட்டமற்றது; அவர் தாமாகத் தோற்றுவித்துக் கொண்டது; தவறான கொள்கையையும் சூழலையும் கொண்டமைந்தது. ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய இலக்கியம் எது என்பதை அவரது சமகாலச் சான்றுகள் சிலவற்றை வைத்து நாம் அறிந்து

கொள்ளலாம். (அதாவது அரைத்தாள் பிரதியினுட்பட்டவை, ஏட்டுப் பதிவுரிமை நிலையத்திலுள்ள பதிவேட்டில் அவர் பெயரில் சேர்க்கப் பெற்றுள்ளவை ஆகியவற்றினின்று தெரிந்து கொள்ளலாம்.) ஆனால் ராபட்சன் தனக்குத் தோன்றிய முருகியல் முடிவை வைத்து ஒருசில சிறந்த பகுதிகளை மட்டுமே ஷேக்ஸ்பியருக்குரியவை என்று தேர்ந்தெடுக்கிறார். அந்த அளவு நிலைக்கேற்ப அமையாத பகுதிகளையும் அக்கால நாடக ஆசிரியர்களது இலக்கியத்தோடு ஒற்றுமையுடைய பகுதிகளையும் ஷேக்ஸ்பியர் எழுதியதாக ஏற்க மறுக்கிறார். ஆயின், ஷேக்ஸ்பியர் சிறப்பின்றி, சிந்தையின்றி எழுதியிருக்க மாட்டார் என்று கொள்ள என்ன ஆதாரமிருக்கிறது? அல்லது அவர் காலத்துப் பிற இலக்கிய ஆசிரியர்களைப் பின்பற்றிப் பல்வேறு மொழிநடைகளில் எழுதியிருக்கலாதா? இதற்கு மாறாக, அரைத்தாள் பிரதிகளில் காணப்படும் ஒவ்வொரு சொல்லும் அவராலேயே எழுதப் பெற்றது என்ற முந்திய கூற்றையும் முழுநிலையில் ஆதரிக்க இயலாது.

இத்தகைய கருத்துக்களைப் பொறுத்த அளவில், முற்றிலும் திட்டமான முடிவிற்கு வர இயலாது. எலிசபெத்துக் கால நாடகம் சமுதாயத்தால் சேர்ந்தாக்கப்பெற்ற கலை எனவே ஆக்கியோர் இணைந்தாக்கும் பழக்கம் உண்மையில் நிலவிவந்தது. தனிப்பட்ட ஆக்கியோர்களை அவர்களது மொழிநடையை வைத்து வேறுபடுத்த இயலாது. ஒரு படைப்பைச் சேர்ந்தாக்கிய இரு ஆக்கியோரே தங்களது பங்கு யாது என்பதை வேறுபடுத்தக் கூடாதவர்களாக இருக்கலாம். எப்பகுதி எவரது என, துப்புத் துலக்கும் நிபுணர்களால் கூட, பலர் சேர்ந்தாக்கிய இலக்கியத்தில் ஒவ்வொருவருக்குமுரிய பங்கைக் காண்பதரிது. பியுமாண்ட், பிளெச்சர் ஆகியோரை எடுத்துக்கொள்வோம். பியுமாண்டின் காலத்திற்குப் பின்னரே பிளெச்சர் எழுதத் தொடங்கினார். என்ற போதிலும், இவர்களது இலக்கியங்களிலும் ஒவ்வொருவருக்கும் உரிய பங்கு வாதப் பிரதிவர்த்தங்களுக்கு இடமின்றி நிறுவப்படவில்லை. 'பழிவாங்குவோனது துன்பியலை' (The Revenger's Tragedy) எடுத்துக்கொண்டால் எவ்விதத் தெளிவும் கிடைக்கவில்லை. வெப்ஸ்டர் (Webster), டார்னர் (Tourneur), மிடில்டன் (Middleton), மார்ஸ்டன் (Marston) ஆகியோர் இதன் பகுதிகளை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எழுதினார்கள் என்றோ, இத்தகைய வரையறையின்றிக் கலந்து எழுதினார்கள் என்றோ கொள்ளப்படுகிறது.

புறச்சான்றும் தெளிவான மரபுப் பாங்கும் ஒருமைப்பாடுடைய மொழிநடையும் இல்லாதபோது, ஆக்கியோன் யார் என உறுதி செய்வதில் இத்தகைய தொல்லைகள் எழும். நாடோடிப் பாக்களையும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வெளியிடப்பெற்ற சிறு நூல்களையும் எடுத்துக் கொண்டால்) இதற்கு மிகுந்த எடுத்துக்காட்டுக்கள் கிடைக்கும்.) டிபோ (Defoe) எழுதியவற்றின் பொதுநெறியை யாராவது நிலைநாட்ட முடியுமா? அவ்வாறு எனில், மாத இதழ்களில் பெயர் குறிப்பிடாமல் எழுதுவோரைப் பற்றிக் குறிப்பிடத் தேவையில்லை. பல வேளைகளில் இத்தகைய நிலையிலும் கூட, ஓரளவு வெற்றி காண முடியும். வெளியீட்டகங்களில் உள்ள குறிப்பேடுகளையும் வெளியீட்டிதழ்களில் ஆசிரியர் தமது கருத்தைப் பொறித்து அவற்றைக் கோவை செய்து : "வைத்திருந்தவற்றையும் ஆய்ந்தால், அவை புதிய சான்றுகளைத் தரலாம். (கோல்ட்ஸ்மித் போன்று) தாங்கள் எழுதியவற்றையே திரும்பத் திரும்ப எழுதி அவற்றையே எடுத்துக்காட்டும் ஆக்கியோர்களுக்கட்டுரைகளிடையே உள்ள தொடர்புகளைத் திரும்பக் கற்றால் மிகத் தெளிவான முடிவு கிடைக்கலாம். புள்ளிவிவரக் கணக்காளரும் பதிவாளரும் ஆன ஜி. அட்னியூல் (G. Udney Yule), சிக்கலான கணித முறைகளைப் பயன்படுத்தி தாமஸ் ஏ. கெம்பிஸ் (Thomas a Kempis) போன்ற எழுத்தாளர்களுடைய சொல்லாட்சித் தொகுதியைக் கற்றுள்ளார். இதை வைத்துப் பல கையெழுத்து ஏடுகளுக்குப் பொதுவாக உரிய ஆக்கியோனைத் திட்டப்படுத்தியுள்ளனர். மொழிநடை முறைகளைப் பொறுமையுடன் சீர்ப்படுத்தினால், அது முழுமையான தெளிவைத் தராவிடினும், ஒருவரது படைப்பைப் பிறரது படைப்பினின்று தனிப்படுத்தற்குரிய சான்றை வழங்கலாம்.

இலக்கியத்தின் நம்பகம், இடைச் செருகல் (Forgery) ஆகியவை பற்றி எழும் கேள்வி, இலக்கிய வரலாற்றில் சிறந்த பங்கு வகிக்கின்றது. வருங்கால ஆய்வைத் தூண்டும் பயனையும் அளிக்கிறது. இவ்வாறு ஓசியனைப் பற்றி எழுந்த வாத எதிர்வாதம் காலிக் (Gaelic) நாடோடிக் கவிதையின் கல்விக்குத் தூண்டுதலாக அமைந்தது. சேட்டர்டனைப் (Chatterton) பற்றிய விவாதம் இடைக்கால வரலாற்றுக் கல்வியையும் இலக்கியக் கல்வியையும் செறிவு கொள்ளச் செய்தது. ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புக்களில் நுழைந்த அயர்லாந்து (Ireland) நாட்டைச்

சார்ந்த இடைச் செருகல்கள் ஷேக்ஸ்பியரைக் குறித்த சொற் போருக்கும், எலிசபெத்துக்கால நாடக அரங்கின் வரலாறு பற்றிய விவாதத்திற்கும் வழிவகுத்தது. சேட்டர்டன், தாமஸ் வார்டன், தாமஸ்டிர்விட், எட்மண்ட் மலோன் ஆகியோரைப் பற்றி அலசி ஆய்ந்ததின் பயனாக, வரலாற்று விவாதங்களும் இலக்கியவாதங்களும் நிகழ்ந்தன. இவை, ரௌலியின் (Rowley) கவிதைகள் தற்காலத்தில் புனையப் பெற்றவை என எடுத்துக் காட்டுகின்றன. இரு பரம்பரைக்குப் பின் தோன்றிய டபிள்யூ டபிள்யூ. ஸ்கீட் (W. W. Skeat) இடைக்கால ஆங்கில மொழி இலக்கணத்தை ஒழுங்காகக் கற்றார். இவர் ஆரம்ப இலக்கண மரபுகளை மீறிய நிலையை வைத்து இடைச் செருகல்களை மிக விரைவாக, முழுமையாகக் கண்டு பிடித்துவிடலாம் என்று குறிப்பிட்டார். தகுந்த அமைப்பற்ற அயர்லாந்து இடைச் செருகல்களை மலோன் தள்ளினார். ஆனால் சேட்டர்டன், ஓசியன் போன்றோரது நிலையை உண்மையாக ஆதரிக்கவும் [சிறந்த கல்வியறிவு பெற்ற சால்மஸ் (Chalmus) போன்ற] ஆதரவாளர் இருந்தனர். ஷேக்ஸ்பியரின் இலக்கியம் பற்றிய ஆய்வு வரலாற்றிலும் இவர்கள் மதிப்பான இடம் பெற்றவர்கள்.

ஒரு நூலுக்கு மரபாக அளிக்கப் பெற்றுள்ள காலத்தையும், ஆக்கியோனையும் பற்றிய விவாதங்களை ஏற்பதற்கும், இடைச் செருகல் பற்றியெழுந்த ஐயம் அறிஞர்களைக் கட்டாயப் படுத்தி யுள்ளது. இவ்வாறு மரபை ஏற்பதற்குப் பதில் நேரடியான விவாதங்களைக் கொள்கின்றனர். எடுத்துக் காட்டாக பத்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பெண் துறவியான குரோஸ்விதா (Hroswitha) எழுதிய நாடகங்களில் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த ஜெர்மானிய மானிடஞானியான கொன்ராட் செல்டஸ் (Conrad Celtes) இடைச் செருகல்களை அமைத்ததாகச் சில இடங்களில் கருதப்பெற்றது. 'ஈகோரிவ் அரசனின் படையினரைப் பற்றிய ரஷிய இசைக் கதை' (Russian Slovo O Polku Igoreve) பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பெற்றதாக வழக்கமாகக் கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் அண்மையில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தோன்றிய இடைச் செருகல் என்று விவாதிக்கப் பெற்றது 'செலேன ஹோரா' (Zelena hora) 'கிரேலோவ் தூர்' (Kralove dvur) என்ற இரு இடைக்காலத் தைச் சேர்ந்தவையாகக் கருதப்பெறும், இடைச்செருகல்கள்

பற்றிய வினா, பொகிமியாவில் (Behemia) தீவிரமான அரசியல் செய்தியாக 1880 வரை இருந்தது. அக்காலத்தை அடுத்து, செக்கோஸ்லாவோக்கியாவின் அதிபரான தாமஸ் மசாரிக் (Thomas Masaryk) பொதுமக்களிடையே பெற்ற புகழ் இத்தகைய விவாதங்களால் உருவாக்கப் பெற்றது. இத்தகைய விவாதங்கள் மொழியியலில் தொடங்கி அறிவியல் உண்மையாக விரிந்தன. இந்த அறிவியல் உண்மை புதுமைக் காலத்திற்குரிய சுயமருட்சி நிலைக்கு எதிரானது.

நம்பகம், ஆக்கியோன் பற்றியெழும் சில கேள்விகளில், சட்டரீதியான சான்றுபற்றிய மிக விரிவான சிக்கல்கள் உள்ளடங்கலாம். இதற்குத் தொன்மை எழுத்தாராய்ச்சி, நூல்விளக்கப்பட்டியல் கல்வி, மொழியியற் கல்வி, வரலாற்றுக் கல்வி போன்ற எல்லாவகைக்கல்விகளும் தேவை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவை என்று கருதப்பட்ட குறுநூற்கள் பின்னெழுந்த போலிகள் என டி. ஜே. ஓய்ஸ் (T. J. Wise) மிகத் தெளிவாக்கியுள்ளார். கார்ட்டர் (Carter), போலார்ட் ஆகிய இருவரும் உள்ளடக்கக் குறிகள், அச்சகம் ஒவ்வொன்றும் கையாளும் மை, தாள்வகை, அச்சின் தோற்றம் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தி, இலக்கியத்தின் போலித்தன்மையை நிறுவினர். (இவற்றால், இலக்கியத் திறனை ஆயும் முறை மிகக் குறைவாகவே பாதிக்கப்படும். ஓய்ஸின் முறைகள் நூற்களைத் தொகுப்போருக்கு ஒருவேளை பயன்படலாம். இவர் புதிய பாடம் எதையும் கண்டு பிடித்ததில்லை.)

ஓர் இலக்கியப் படைப்பு ஆக்கப் பெற்ற காலத்தை மாற்றி அமைப்பதால், உண்மையான திறனாய்வு கேள்விகள் முடிவு செய்யப்படுவதில்லை என்பதை மறக்கலாகாது. சேட்டர்டன் எழுதிய கவிதைகள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த தால்சிறக்கவுமில்லை; நிலை இழக்கவுமில்லை. பிந்திய காலத்து இலக்கியம் என்று நிறுவப்பட்ட இலக்கியப் படைப்பைத் தங்களது அறச்சீற்றத்தால் வெறுப்போடு, தங்களை மறந்து ஒதுக்குபவர்கள் இக்கருத்தை அடிக்கடி மறந்து விடுகிறார்கள்.

இந்த அதிகாரத்தின் கீழ் அலசப்பெற்ற வினாக்களை முறைகள் பற்றிப் பேசும் நூல்களும், மோரிஸ் (Morize), ரட்லர் (Rudler) போன்றோரின் குறு நூல்களும் ஆழ்ந்து பேசுகின்றன.

அமெரிக்க பட்டப் பயிற்சிப் பள்ளிகள் இம்முறைகளுக்குமட்டுமே ஓரளவு ஒழுங்கான பயிற்சியை வழங்கி வருகின்றன. என்றாலும் இம்முறைகளின் முக்கியத்துவம் எத்துணையாயினும், இலக்கியத்தின் உண்மையான பகுப்பாய்வு, பொருள் விளக்கம், காரண காரிய விளக்கம் ஆகியவற்றிற்குரிய அடிப்பலையைமட்டுமே இக்கல்வி முறைகள் அமைக்கின்றன. இவற்றின் விளைவுகள் தரும் பயனை வைத்தே இவற்றைக் கொள்ள முடியும்.

இலக்கியக் கல்விக்குரிய

புற ஆய்வு நெறி

முன்னுரை

மிகப் பரவித் தழைத்தோங்கிய இலக்கியக் கல்விமுறைகள், இலக்கியத்தின் அமைப்பையும் அதன் சூழ்நிலையையும் அது தோன்றுவதற்குரிய புறக் காரணங்களையும் கற்பதில் ஆர்வம் காட்டுகின்றன. இந்தப் புறநிலை (Extrinsic) முறைகள் முற்கால இலக்கியக் கல்விக்கு மட்டும் உரியதல்ல. தற்கால இலக்கியத்திற்கும் ஒத்த நிலையில் பொருந்துவன. எனவே 'வரலாற்று நிலை' என்ற சொற்றொடர் காலத்தின் மாற்றம் பற்றி ஆழ்ந்து கற்கும் எந்த இலக்கியக் கல்விக்கும் உரியது. இவ்வாறு அது வரலாற்றுச் சிக்கலை மையமாகக் கொண்டுள்ளது. இலக்கியத்தின் சமூகச் சூழலையும், முன்னிகழ்வுகளையும் வைத்து இலக்கியத்தை, புற நிலைக் கல்வி விளக்க முயலும். அது இலக்கியத்திற்குக் காரண விளக்கம் கூறி, இலக்கியத்தை விளக்கி, முடிவில் அதன் தோற்ற நிலையைக் கண்டு அறுதியிடுவதாகக்கூறும். ஆனால் பெரும்பாலும் அது காரண காரிய இயைபு பற்றிய விளக்கமாகவே அமைந்துள்ளது. (அது தவறானது.) இலக்கியம் எந்தச் சூழ்நிலையில் படைக்கப் பெற்றதோ அச்சூழல் பற்றிய தகுதியான அறிவு இலக்கியத்தைப் பற்றிய பல சிக்கல்களைத் தீர்த்துள்ளது. இதை ஒருவரும் மறுக்க இயலாது. இவ்விதக் கல்வி அளிக்கும் விளக்கப் பயன் பற்றி ஐயுறத் தேவையில்லை. எனினும் இலக்கியத்தைப் போன்ற ஒரு பொருளின் விளக்கம், பகுப்பாய்வு, மதிப்பீடு ஆகியவற்றில் ஏற்படும் சிக்கல்களை ஒருபோதும் காரண காரிய இயைபுக் கல்வி தீர்க்கவியலாது. காரணமும் காரியமும் ஒன்றோடொன்று பொருத்தமற்றவை. இந்தப் புறக் காரணங்களின் திடமான விளைபொருளாகிய இலக்கியம் எப்போதும் எதிர் பார்ப்பது போல அமைவதில்லை.

வரலாறும், சூழ்நிலைக் கூறுகள் அனைத்தும் இலக்கியப் படைப்பை உருவாக்குகின்றன என்று குறிப்பிடலாம். ஆனால் நாம் இலக்கியத்தை மதிப்பிட்டு ஒத்துநோக்கி இலக்கியத்தைத்

தீர்மானிக்கும் கூறுகளாகக் கருதப்படுபவற்றைத் தனிப்படுத்தும் போதுதான் உண்மையான சிக்கல் ஆரம்பமாகிறது. பல மாணவர்கள் மனிதனின் சிலகுறிப்பிட்ட செயற்பாடுகளையும் படைப்புக்களையும் பிரித்து, இவற்றிற்கே இலக்கியத்தை ஆக்கும் ஆற்றல் உண்டு என்பர். இவ்வாறு ஒரு சாரார் இலக்கியம் சிறப்பாகத் தனிப்பட்ட ஆசிரியனால் ஆக்கப் பெற்ற பொருள் என்று கருதுகின்றனர். எனவே ஆக்கியோனது வாழ்க்கை வரலாறு உளவியல் பற்றிய அறிவின் வாயிலாகவே இலக்கியத்தை ஆய வேண்டும் என முடிவு செய்கின்றனர். இரண்டாவது சாரார். இலக்கியத்தைத் தீர்மானிக்கும் முக்கியமான கூறுகள் மனிதனது கூட்டு வாழ்வில், அதாவது பொருளாதார சமூக அரசியல் நிலைமைகளில், அமைந்துள்ளதாகக் கருதுகின்றனர். இவர்களோடு ஒத்த மற்றொரு சாரார், மனித உள்ளங்கள் இணைந்து படைக்கும் கருத்துக்களின் வரலாற்றிலும், சமய சித்தாந்த வரலாற்றிலும், பிற கலைகளிலும் இலக்கியத் தோற்றத்திற்குரிய காரணங்களைத் தேடுகின்றனர். இறுதியாக மற்றொரு பிரிவைச் சார்ந்த மாணவர்கள், இலக்கியத்தின் தோற்றத்தைக் 'கால உணர்வை' (Zeitgeist) வைத்து விளக்க முயல்கின்றனர். கால உணர்வு என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் காணப்படும் சில முக்கிய உணர்வுகள்; அக்கால அறிவு நிலையில் நிலவும் சில கருத்துக்களின் சூழல் அல்லது நிலை; பெரும்பாலும் பிறகலைகளின் தன்மைகளினின்று வடித்தெடுக்கப் பெற்ற சில ஒன்றுபட்ட ஆற்றல்கள்.

புறநிலை ஆய்வாளர் பலவகைத் திட்டங்களுடன் தங்கள் முயற்சியை மேற்கொள்வதால், அவர்களது வெற்றியின் அளவும் சற்று வேறுபடுகின்றது. இலக்கியத்தைச் சமூகம் ஆக்குகிறது என்று நம்புகின்றவர்கள் தங்கள் கொள்கையில் அதிக உறுதியுடையவர்கள், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய நேர்நிலைக் கொள்கையோடும் (Positivism) அறிவியலோடும் முற்போக்குக் கொள்கை (Radicalism) கொண்டுள்ள தத்துவத் தொடர்பை வைத்து அக்கொள்கையை விளக்கலாம். எனினும் ஹெகலின் கொள்கையோடு (Hegelianism) பொருத்தமுள்ள கால உணர்வுத் தத்துவத்தை ஆதரிப்பவர்களும் புதுமைக் கொள்கையின் சில நிலைகளைக் கொண்டவர்களும் மிகக் கட்டுப்பாட்டுடன் தங்கள் கருத்தை அமைத்துக் கொள்கின்றனர்.

என்பதை நாம் மறக்கலாகாது. சில வேளைகளில் ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டுவது போன்றே ஒவ்வொன்றின் கொள்கையும் அவற்றிற்கே ஊறு பயக்கின்றது.

இந்த முறைகளைப் பயன்படுத்தும் பல மாணவர்கள் தன்னடக்கத்தோடு அவற்றின் விளைவுகளைக் குறிப்பிடுவர். இலக்கியத்திற்கும் அதன் பின்னணிக்கும் அதன் முன்னிகழ்ச்சிகளுக்கும் இடையே ஒரு சில தொடர்புகளை மட்டுமே அவர்கள் அமைக்க நாடுவர். இத்தகைய தொடர்பு பற்றிய அறிவால் ஓரளவு தெளிவு பிறக்கும் என்று கொள்வர். ஆனால் இவற்றிற்கு இலக்கியத்தோடுள்ள திடமான பொருத்தம் அவர்கள் கருத்துக்குப் புலப்படாமல் போகலாம். இவ்வாறு தன்னடக்கத்தோடு இம்முறையை ஆதரிப்பவர்கள் அறிவுத் திறமுடையவர்களாத் தோன்றுகின்றனர். இலக்கியக் கல்வி முறைகளில் காரண காரிய விளக்க முறை மிக அதிகமாக மதிக்கப் பெற்ற ஒரு முறை. அது ஒருபோதும் பகுப்பாய்வினும் திறனாய்வினும் எழும் நுட்பமான சிக்கல்களைத் தீர்க்க முடியாது. பல்வேறுபட்ட காரண காரிய விளக்க முறைகளில், இலக்கியத்தின் மொத்தப் பின்னணியைக் கொண்டு இலக்கியத்தை விளக்குவதை ஏற்கலாம். ஏனெனில் ஒரு காரணத்தின் விளைவாக இலக்கியத்தை விளக்க இயலாது. நாம் ஜெர்மானியக் காலவுணர்விற்குரிய தனிப்பட்ட கொள்கைகளை ஏற்காது எல்லாக் கூறுகளையும் தொகுத்தமைத்த ஆய்வு முறையை வைத்து இலக்கியத்தை விளக்கலாம். இதனால் இன்று நிலவும் பிற முறைகளுக்கு எதிராகக் கூறப்படும் அதி முக்கியமான விமர்சனத்தை அகற்ற இயலும் என்பதை நாம் உணர்கிறோம். அடுத்துவரும் பகுதிகள், இலக்கியத்திற்குக் காரணமாக அமைந்த பல்வேறு கூறுகளின் முக்கியத்துவத்தைச் சீர்தூக்கி நோக்கச் செய்யப்பெற்ற முயற்சியாகும். அதோடு அடிப்படை இலக்கியக் கல்வி, அடிப்படைக் காரணக் கல்வி (Ergo Centric) என்றழைக்கப்படக்கூடிய ஒரு கல்வியோடு இம் முறைகளின் அடிப்படைக் கொள்கை கொண்டுள்ள பொருத்தத்தைப் பற்றிய ஆய்வும், தொடருகிறது.

இலக்கியமும் வாழ்க்கை வரலாறும்

ஒரு கலைப்படைப்பு உருப்பெற மிகத் தெளிவான காரணமாக அமைபவன் அதனைத் தோற்றுவித்தவன்; அதாவது ஆக்கியோன். எனவே அவனது ஆளுமை, வாழ்க்கை இவற்றோடு இலக்கியத்தை இயைபுற அமைத்து விளக்குவது, இலக்கியக் கல்வியின் தொன்மை வாய்ந்த சிறப்பான முறைகளில் ஒன்று ஆகும்.)

முதலாவதாக, கவிதையின் உண்மையான உருவாக்கம் பற்றி வாழ்க்கை வரலாறு தரும் தெளிவை வைத்து அதனை மதிப்பிடலாம். அடுத்து, ஒரு மேதையின் ஒழுக்க அறிவுணர்வு வளர்ச்சி பற்றிய ஒரு கல்வி என்ற முறையில் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கொள்ளலாம். இதுவே வாழ்க்கை வரலாற்றுக் கல்விக்குரிய இயல்பான ஆர்வம். முடிவாக, கவிஞன், கவிதைப் பாங்கு ஆகியவை பற்றிய ஓர் ஒழுங்கான, உளவியற் கல்விக்குத் தேவையான சான்றுகளை வழங்குவது வாழ்க்கை வரலாறு எனக் கருதலாம்.

இம்மூன்று நிலைகளையும் கவனமாக வேறுபடுத்தவேண்டும். வாழ்க்கை வரலாறு கவிதையின் உண்மையான விளைபொருளை விரித்து விளக்குகிறது என்ற முதல் நிலை மட்டுமே இலக்கியப் புலமை பற்றிய நமது கருத்துக்கு நேரடியான பொருத்தம் உடையது. வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குரிய இயல்பான ஆர்வத்தை ஆதரிக்கும் இரண்டாவது நிலை, நமது கவனத்தை மனித ஆளுமைக்குத் திருப்பிவிடும். மூன்றாவது நிலை, இன்றைய அறிவியல் அல்லது வருங்கால அறிவியலின் பொருளாக அமையும். அது கலைப்படைப்பின் உளவியல் பற்றிய கல்விக்குத் தேவையான பொருளை வழங்கும்.

வாழ்க்கை வரலாறு தொன்மையான ஓர் இலக்கிய வகை. முதலாவதாக, கால ஒழுங்குப்படியும் தருக்க முறைப்படியும் வரலாற்றை எழுதும் கலையின் பாற்பட்டது. அரசியல் வல்லுநன், படைத்தலைவன், கட்டிடக் கலைஞன், சட்ட நிபுணன், பொது

வாழ்வில் ஈடுபடாதவன் ஆகியோரிடை முறையான எந்த வேறு பாட்டையும் வாழ்க்கை வரலாறு அமைப்பதில்லை. சிறப்பற்ற வாழ்வாக இருப்பினும், உண்மையாகக் கூறின், எந்த வாழ்வும் ஆர்வமுட்டுவதாக அமையும் என்ற கால்ரிட்ஜின் கருத்து சிறப்புடையது. வாழ்க்கை வரலாறு ஆசிரியனின் கண்ணோட்டத்தில் கவிஞன் ஒரு சாதாரண மனிதன். அவனது பண்பு வளர்ச்சி, அறிவு வளர்ச்சி, புறவாழ்க்கை நெறி, உணர்ச்சி வாழ்வு ஆகியவற்றைச் சில அளவு நிலைகளை வைத்துச் சீரமைத்து மதிப்பிட இயலும். அற முறைகளினின்றும், பண்பாட்டு ஒழுங்கு முறைகளின்றும் இந்த அளவு நிலைகள் கொள்ளப்படுகின்றன. அவன் எழுதிச் செல்பவை, வெறும் செய்திகள் போலவும் செயல் திறனுடைய எந்த மனிதனுடைய வாழ்விலும் காணப்படும் நிகழ்ச்சிகள் போலவும் தென்படலாம். இவ்வாறு நோக்கும் போது வாழ்க்கை வரலாற்று ஆசிரியனுக்குரிய சிக்கல் வரலாற்று வல்லுநனுக்குரிய சிக்கல் போன்றதே. தனக்குக் கிடைக்கும் ஆதாரச் சான்றுகளையும் கடிதங்களையும் நேர்முகச் சான்றாளர் தரும் விவரங்களையும் பழைய நினைவுகளையும் சுயசரிதைக் கூற்றுக்களையும் அவன் தெளிவாக விளக்க வேண்டும். எந்த அளவு அவை தூய்மையானவை, எந்த அளவு சான்றுகளை நம்பலாம் என்பவற்றை ஒத்த வினாக்களையும் அவன் தீர்மானிக்க வேண்டும். வாழ்க்கை வரலாற்றை எழுதும்போது, காலக்கிரமப்படி கூறுவதிலும் எதைக்கூறி எதைக் கூறுது விடுவது, எதை வெளிப்படையாகக் கூறுவது என்பதிலும் எழும் சிக்கல்களை அவன் எதிர்கொள்ளுகிறான். இத்தகைய வினாவை இலக்கியத்திற்குச் சிறப்பாக உரியது எனச் சுட்ட இயலாது. ஓர் இலக்கியம் என்ற நிலையில், வாழ்க்கை வரலாறு இவற்றைக் கையாளுகிறது. ஆங்கிலக் கவிஞர்களின் வாழ்வை வரலாற்றுப் பாங்கில் கூறும் கட்டுரைத் தொகுப்பு, பல்வேறு வகை வாழ்க்கை நூல்களையும் வாழ்கை வரலாற்று ஆசிரியர்களுக்குரிய முக்கிய சிக்கல்களையும் குறிக்கலாம்.

இங்கிலாந்திலேனும் வாழ்க்கை 'வரலாறு, இலக்கியக் கல்வி முறைகளில் ஒன்றாக முன்பே இருந்து வருகின்றது. திட்டமாக, அது இலக்கியக் கல்வி முறைகளில் ஒன்றாக அங்கு நிலை பெற்றுள்ளது. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் லிலாண்ட் (Leland), பேல் (Bale) ஆகியோர், ஆங்கிலேயரது வாழ்க்கை வரலாறுகளையும் நூல் விளக்கப் பட்டியல்களையும்

தொகுத்தனர். ஜாண்சன் எழுதிய 'கவிஞர்களின் வாழ்க்கை' (Lives of the Poets) என்ற நூல் தோன்றுவதற்கு முந்திய காலம் முதல் மோர்லேயின் (Morley) 'ஆங்கில எழுத்தாளர்' (English men of letters) என்ற நூலின் காலம் வரை நிலவிய வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்களின் தொகுப்பாக இது அமைந்தது. இத்தொகுப்பு, ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றில் ஓர் அளவு நிலையாக இருந்து வந்தது. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் டானே, ஹெர்பர்ட் (Herbert) ஆகியோரின் வாழ்க்கையை வால்டன் (Walton) எழுதினார். இவர்களை ஆங்கில நாட்டுக் கிறிஸ்தவ சமயப் (Anglican) புனிதர் என்ற நிலையில் சித்திரிக்கிறார். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வெவ்வேறு வகையான வாழ்க்கை வரலாற்று இலக்கியங்கள் நிலைபெறலாயின. இலக்கிய ஓவியம் என அமைந்த பாஸ்வெல் எழுதிய 'ஜாண்சன்' புகழ்பெற்ற எடுத்துக் காட்டு. மறைந்து கிடந்த வரலாற்று நுணுக்கங்களைத் திரட்டி ஒழுக்கமும் அறிவுத்திறனும் நிரம்பிய ஓர் ஆளுமையைப் புதிதாக உருவாக்க, இந்நூல் முயன்றுள்ளது. எட்மண்ட் மலோனின் 'டிரைடனின் வாழ்க்கை' (Life of Dryden - 1800) வேறொரு வகையைச் சார்ந்த சிறந்த வாழ்க்கை வரலாற்று நூலாக அமைந்துள்ளது. இந்நூல் வாழ்க்கைக் குறிப்புச் சான்றுகளைத் திறமையாகத் திரட்டி, சோதித்து ஆய்ந்து நோக்கியுள்ளது. அவற்றினின்று புறச்செய்திகள் பல கிடைக்கின்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான் முதன் முதலில் ஓர் ஆக்கியோனது சமூக இலக்கியப் பின்னணிக்கு மாறாக அவனது வாழ்க்கைவரலாற்றை எழுதும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. காட்வின (Godwin) சொல்லலங்காரத்துடன் எழுதிய 'சாசரின் வாழ்க்கை' (Life of Chaucer—1803) ஸ்காட்டின் 'டிரைடன்' (1808) (இது மாலோனின் டிரைடனின் வாழ்க்கை என்ற நூலினின்றே கருத்துக்களைக் கொண்டுள்ளது), நாதன் டிரேக்கின் (Nathan Drake) 'ஷேக்ஸ்பியர்' போன்றவை இத்தகைய ஆரம்ப முயற்சிக்கு எடுத்துக்காட்டு. இத்தகைய நூல்களில் மாசோன் (Masson) எழுதிய மில்டனின் வாழ்க்கை (Life of Milton 1859—80) ஐயமின்றிச் சிறந்த நிலையை அடைந்துள்ளது. இந்நூல் அக்கால அரசியல் சமூக வரலாற்றை ஓரளவு முற்றிலும் கொண்டுள்ளது. ஆனால் விக்டோரிய காலத்தைப் பற்றியும் வாழ்வைப் பற்றியும் எழுதப்பெற்ற பல நூல்கள் மாசோன் எழுதிய நூலை ஒத்த அளவும் விரிவும் பெற்று அமையாவிடினும், நூலின் உள்ளார்வத்தைப் பொறுத்தவரையில் அதை ஒத்துள்ளது.

எழுத்தாளனது அறவுணர்வின் வளர்ச்சியையும் ஒருமைப் பாட்டையும் காண முயன்றபோது, ஒரு புதுவகையான வாழ்க்கை வரலாறு தோன்றியது. டௌடன் எழுதிய (Dowden) 'ஷேக்ஸ்பியரின் வாழ்க்கை' (Life of Shakespeare—1875) இந் நிலையில் அமைந்தது. இவற்றில் டௌடனின் 'ஷெல்லி', பிரௌடின் (Froude) 'கார்லைல்' போன்றவை மிகப் பெரும் வெற்றி பெற்ற நூல்கள். ஒரு கவிஞனது அறவுணர்வை ஆயும் வாழ்க்கை வரலாறு மிக எளிதில் அவனது ஆளுமை பற்றிய உளவியல், உளமருத்துவ (Psychiatrical) உள ஆய்வுக் (Psycho-analysis) கல்வியைச் சாரும். விக்டோரிய காலத்தில் அற அளவு நிலை போதாததாக மாறியபோதும் உளமருத்துவ விளைவில் கவனம் திரும்பியபோதும் இத்தகைய மாற்றம் நிகழ்ந்தது. லிட்டன் ஸ்டார்ச்சியின் (Lytton Starchey) சிறந்த வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்களின் வெற்றிக்குப் பின்னர், தளர்ந்த உணர்வோடு இந்தப் பகுப்பாய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. தனிப்பட்ட நூல்கள் சிக்கலை எளிமையாக்குவதில் அடிக்கடி முனைந்து விடுகின்றன என நாம் அவற்றைப் பற்றி ஐயுறலாம். எனினும் தனிப்பட்ட நூல்களின் திறத்தை நாம் மறுக்க இயலாது. ஷெல்லியைப் பற்றிய கார்பென்றரின் (Carpenter) நூலையும், க்ரூச் (Krutch) எழுதிய போவின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், வான் விக் ப்ரூக் (Van Wyck Brook) எழுதிய 'மார்க்டுவைனின் துன்பம்' (Ordeal of Mark Twain) என்ற நூலையும் எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம்.

எவ்வாறாயினும் நம்மைப் பொறுத்த வரை, வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குரிய இரு வினாக்கள் முக்கியமானவை. இலக்கியப் படைப்புதரும் குறிப்புக்களை வாழ்க்கை வரலாற்று ஆசிரியன் எந்த அளவுக்குக் கொள்ளலாம்? எந்த அளவிற்கு, வாழ்க்கை வரலாற்று இலக்கியம் தரும் முடிவுகள் இலக்கியம் புரிந்து கொள்ள ஏற்றவை, இன்றியமையாதவை? இவ்விரு வினாக்களுக்கும் வழக்கமாக உடன்பாட்டுப் பதில் அளிப்பர். முதல் வினாவைப் பொறுத்தவரையில், கவிஞர்களிடம் குறிப்பாக மிகப் பற்றுக் கொண்ட வாழ்க்கை வரலாற்று ஆசிரியர்கள் அனைவரும், கவிஞர்கள் வாழ்க்கை வரலாறு எழுதப் பயன்படக் கூடிய ஏராளமான சர்ன்களைத் தருவதாகத் தோன்றுகின்றனர் எனவும், கவிஞர்களைவிடச் செல்வாக்கு மிகப்பெற்ற வரலாற்றுச் சிறப்புடையோர்கூட இத்தகைய சான்றுகளைத் தருவதில்லை எனவும் கூறுவர். இது நம்பத்தக்கதுதானா?

நாம் இரு வேறு காலத்தைச் சார்ந்த மக்களையும் அவர்களுக் குரிய விளக்கங்களையும் வேறுபடுத்திக் காண வேண்டும். வாழ்க்கை வரலாற்று ஆசிரியன் கொள்ளக்கூடிய ஆதாரச் சான்றுகள், பெரும்பாலான பழைய இலக்கியங்கட்கும் கிடையா. பொது ஆதாரச் சான்றுகள், பிறந்தநாட் குறிப்பேடுகள், மணச் சான்று, உரிமை வழக்குகள் போன்றவற்றின் தொகுதியே நமக்குக் கிடைக்கின்றன. இலக்கியம் தரும் தெளிவுகளும் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, ஷேக்ஸ்பியர் ஓர் இடத்தினின்று இன்னோர் இடத்திற்குச் சென்றது பற்றியும் அவருடைய பொருளாதார நிலை பற்றியும் ஓரளவு அறியலாம். ஆனால் ஐயத்திற்குரிய சில வாழ்க்கைத் துணுக்குக்கள் கிடைக்கின்றனவே யன்றி; கடிதங்கள், நாட்குறிப்புக்கள், பழைய நினைவுக் குறிப்புகள் போன்ற வடிவில் அவரைப்பற்றி ஒன்றும் அறிய இயல வில்லை. ஷேக்ஸ்பியரின் வாழ்க்கையை அறிந்திடுதற்காகச் செய்த முயற்சி சிறிது பயனே அளித்தது. இவை பெரும்பாலும் ஷேக்ஸ்பியரின் காலம், அவருக்கிருந்த சமூக மதிப்பு, தொடர்பு ஆகியவற்றை விளக்கும் கருத்துக்களாக அமைந்தன. எனவே ஷேக்ஸ்பியரின் உண்மையான வாழ்க்கை வரலாற்றை அவரது அற, உணர்வுநிலை வளர்ச்சியை விளக்கும் வாழ்க்கை வரலாற்றை எழுத விரும்பினவர்கள் அறிவியல் உணர்வோடு அதனைச் செய்ய முனைந்திருப்பின், திருமிகு. ஸ்பர்ஜின் (Miss. Spurgeon) ஷேக்ஸ்பியரின் உருவகம் பற்றிய ஆய்வில் கண்டது போன்ற பயனற்ற பட்டியலைத் தொகுப்பர். அல்லது ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய நாடகங் களையும், பதினான்கடிப் பாடல்களையும் (Sonnets) துணிந்து பயன்படுத்தி எழுதியிருந்தால், அவரது காதல் வாழ்வு பற்றி எழுதிய ஜார்ஜ் பிரர்ண்டஸ் (George Brandes), பிராங் ஹாரிஸ் (Frank Harris) போன்றோரின் நிலையை அடைந்திருப்பர்; இவ்வித முயற்சியின் அடிப்படைக் கொள்கை முற்றிலும் தவறானது; (இம்முயற்சி ஹாஸ்லிட்டும் (Hazlitt) ஷல்கலும் எழுதியவற்றில் உள்ள குறிப்புக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு தொடங்கப் பெற்றது. டௌடனால் ஓரளவு கவனமாக விளக்கப் பெற்றது.) கலைக் கூற்றினின்று அதிலும் சிறப்பாக நாடகங் களில் அமைந்துள்ள கூற்றுக்களினின்று, அவற்றை எழுதிய ஆக்கியோனது வாழ்க்கை வரலாற்றை ஊகிக்க இயலாது. ஷேக்ஸ்பியர் வாழ்வில் துன்புற்ற போது துன்பியல் நாடகங்களையும் (Tragedy) கசப்பான இன்பியல் நாடகங்களையும் (Bitter Comedies) எழுதினார்; உளஉறுதியால் ஏற்படும் உள அமைதி

யைப் பெறுவதற்காக, 'புயல்' நாடகத்தை எழுதினார் என வழக்கமாகக் கூறப்படும் கருத்தைக் குறித்து ஒருவர் மிக ஐயுறலாம். துன்ப இலக்கியங்களைப் படைக்க துயர உளநிலையும் இன்ப இலக்கியங்களை ஆக்க இன்பவாழ்வும் தேவை என்பது தெளிந்த தெளிவன்று. ஷேக்ஸ்பியரின் துயரங்களை நிரூபிக்கச் சான்றுமில்லை. திமன் (Timon) அல்லது மாக்பெத் வாழ்க்கையைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த கருத்துக்களுக்கு அவர் களைப் படைத்த ஷேக்ஸ்பியர் பொறுப்பாளனாக இருக்க இயலாது. அதுபோலவே டால் டியர் ஷீட் (Dole Tear Sheet) அல்லது இயாகோவின் (Iago) கருத்துக்களை அவர் கொண்டிருந்ததாகக் கருத இயலாது. ப்ராஸ்பரோ (Prospero) ஷேக்ஸ்பியரைப் போன்று பேசுகிறான் என்பதை நம்பக் காரணம் யாதுமில்லை. ஆக்கியோர் தாங்கள் படைக்கும் இலக்கியத் தலைவரது எண்ணங்கள், உணர்வுகள், நற்பண்புகள், தீயபண்புகள் ஆகியவற்றைக்கொண்டவர்கள் என்றும் கூற இயலாது. இது நாடகப் பாத்திரங்களுக்கும் நாவல் பாத்திரங்களுக்கும் மட்டுமன்று, உணர்ச்சிப் பாக்களில் வரும் 'நான்' என்ற பாத்திரத்திற்கும் பொருந்தும். தனிப்பட்ட வாழ்வுக்கும் இலக்கியப் படைப்புக்கும் இடையே உள்ள இயைபு, காரண காரிய இயைபு போன்று எளிமையாக அமைந்ததன்று.

எவ்வாறாயினும், வாழ்க்கை வரலாற்று முறைகளை ஆதரிப்பவர் இக்கருத்துக்களை எதிர்ப்பார். ஷேக்ஸ்பியரின் காலத்திற்குப் பின்னர் நிலைமை மாறிவிட்டது என்பார். பல கவிஞர்களைப் பற்றி வாழ்க்கை வரலாற்றுத் தெளிவுகள் ஏராளமாகக் கிடைக்கின்றன. ஏனெனில் கவிஞர்கள் தன்னுணர்வு மிக்கவர்களாக மாறிவிட்டனர். மில்டன், போப், கதே, வேட்ஸ்வெர்த், பைரன் போன்ற கவிஞர்கள், பிற்காலத்தவரது காட்சியில் தாங்கள் வாழப்போவதாகத் தங்களைக் குறித்துத் தாங்களே எண்ணியுள்ளனர். அதோடு சுயசரிதைக் (Autobiography) கூற்றுக்களைத் தந்து, தம் கால மக்களின் கவனத்தையும் கவர்ந்துள்ளனர். கவிஞர்களது வாழ்க்கையையும் இலக்கியத்தையும் ஒன்றிற் கொண்டு ஒத்து நோக்கலாம். எனவே, வாழ்க்கை வரலாற்றை எழுதும் முறை இப்போது எளிமையாகத் தோன்றுகிறது. உண்மையில் இத்தகைய நிலையைக் கவிஞர்களே விரும்புகின்றனர். அதிலும் சிறப்பாக ஐரோப்பாவைச் சுற்றித் தனது இரத்தம் வடியும் இதயத்தைக் காட்சியாகக் காட்டிச் சென்ற

பைரன் போன்று, தங்களைப்பற்றியும் தங்களது ஆழ்ந்த உணர்வுகள் பற்றியும் எழுதும் புதுமைக் கவிஞர்களால் இந்நிலை வரவேற்கப்படுகிறது; விரும்பப்படுகிறது. இக்கவிஞர்கள் தங்களைப் பற்றிக் கடிதங்களிலும் குறிப்பு ஏடுகளிலும் சுயசரிதைகளிலும் மட்டுமன்றி, புறம்பான அறிவிப்புகளிலும் கூடப் பேசுகின்றனர். 'பிரிலுட்' (Prelude) சுயசரிதை என அதை எழுதிய வேட்ஸ் வெர்த்தே அறிவித்தார். இத்தகைய அறிவிப்புகளை எளிதில் தள்ளிவிட இயலாது. இவை கூறும் செய்தி பொருளிலும் தொனியிலும் தனிப்பட்ட கடிதங்களினின்று வேறுபடாதது போன்று தோன்றுகிறது. இவ்வறிவிப்புகளைத் தள்ளுவதும், தானே தனது கவிதையைத் தன் "பெருங்கழிவிரக்கத்தின் சிதற"லாகக் (Fragments of a Great Confession) காணும் கதையைப் போன்ற கவிஞரை வைத்து அவரது கவிதையை விளக்காதிருப்பதும் இடர் தரும்.

"தற்சார்பற்ற" கவிஞர் "தற்சார்புடை"க் கவிஞர் என இருவகைக் கவிஞர்களை நாம் திட்டமாக வேறுபடுத்த வேண்டும். கீட்ஸ், டி. எஸ். எலியட் போன்ற கவிஞர், கவிஞனது "மறைதிறன்" ("Negative Capability") உலகத்தோடு அவன் கொண்டுள்ள திறந்த மனப்பாங்கு, தனது திடமான ஆளுமையை மறைக்கும் நிலை ஆகியவற்றை வலியுறுத்துகின்றனர். இதற்கு எதிரான வகையைச் சார்ந்த கவிஞர்கள், தங்களது ஆளுமையை வெளிக்காட்டும் நோக்குடன், தம்மையையே சித்திரித்துத் தமது குறைகளைக் கூறித் தம் நிலையை வெளியிட விரும்புகின்றனர். வரலாற்றின் நீண்ட பாதையில், பெரும்பாலும் முதல் வகையைச் சார்ந்த கவிஞர்களையே நாம் காண்கிறோம். அவர்கள் படைப்பில் முருகியல் பயன் மிகுதியாக இருப்பினும், அவர்கள் தங்களைப் பற்றிக் கூறுபவை திட்பமற்றவை. இத்தகைய நிலைக்கு ஏற்ற இலக்கியச் சான்றுகளாக, இத்தாவிய நாவல்களையும் உயர்குடி மக்களது காதற் கதைகளையும் மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தைச் சார்ந்த பதினான்கடிப் பாடல்களையும் இயல்பு நலம் வாய்ந்த நாவல்களையும் நாடோடிக் கதைகளையும் கூறலாம்.

ஆனால் 'தற்சார்பற்ற' கவிஞர்களை எடுத்துக் கொண்டாலும், தனிப்பட்ட சுயசரிதைக் கூற்றுக்கும் அதைக் கலைப்படைப்பில் கையாளும் நிலைக்கும் இடையே அமைந்துள்ள வேறுபாட்டை அகற்றலாகாது. கலைப்படைப்பு முற்றிலும் மாறான



இலக்கியக் கல்விக்குரிய புற ஆய்வு நெறி

களத்தில் அமையும் ஓர் ஒருமைப்பாடு. ஒரு நினைவேட்டிற்கும் குறிப்பேட்டிற்கும் கிடைத்திருக்கும் உண்மையோடுள்ள தொடர்பு வேறு. ஓர் இலக்கியப்படைப்பு உண்மையோடு கொண்டுள்ள தொடர்பு வேறு. வாழ்க்கை வரலாற்று முறையைத் திரித்துக் கொள்வதால் மட்டுமே, ஓர் ஆசிரியனது வாழ்வேடு மிக நெருங்கிய தொடர்புடைய செய்திகளும் சீரற்ற ஆதாரங்களும் அடிப்படை ஆய்வுப் பொருளாக அமைகின்றன. கவிதைகளைப் பற்றித் திறனாய்வு நுட்பத்துடன் கொள்ளும் முடிவினின்று, முற்றிலும் வேறுபட்ட அல்லது மாறான அளவு நிலையை வைத்துக் கவிதைகள் விளக்கப்படுகின்றன. ஷேக்ஸ்பியரது உண்மையான ஆளுமையோடு பொருந்தாததால் 'மாக்பெத்' நாடகம் சுவையாக இல்லை என்று பிராண்ட்ஸ் குறை கூறுகிறார். இதே நிலையில் கிங்ஸ்மில் (Kingsmill) ஆர்னால்ட் எழுதிய 'ஸோராபும் ரஸ்டும்' (Sohrab and Rustum) என்ற இலக்கியத்தைக் குறை கூறுகிறார்.

வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குத் தேவையான பொருட்களை ஒரு கலைப்படைப்பு கொண்டிருக்கலாம். அவ்வாறிருப்பினும் அவை இலக்கியப் படைப்பில் தமக்குரிய தனிச் சிறப்பான பொருளை இழந்து விடுகின்றன. மனிதனைப் பருப் பொருளாகக் கொண்ட இலக்கியமாக அவை மாறுகின்றன. ஸ்டெந்தாலேப் (Stendhal) பற்றிப் பேசும்போது, ரோமன் பெர்னான்டஸ் (Romon Fernandez) இதனைத் திறமையாக எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். ஜி. டபிள்யூ. மேயர் (G. W. Meyer) வேட்ஸ்வெர்த்தின் சுயசரிதை என்று கூறப்படும் 'பிரிலாடை' எடுத்துக் காட்டி, அது தன் உட்பொருளை விளக்கும் போக்கில் எந்த அளவுக்குக் கவிஞனது சொந்த வாழ்வினின்று வேறுபட்டுள்ளது என்பதைக் காட்டுகிறார். கலைஞன், கலையின் வாயிலாகத் தன்னிலையை உள்ளவாறு காட்டுகிறான் என்றும் கலை அவனது தனிப்பட்ட அனுபவங்களின் பகர்ப்பு என்றும் கொள்ளும் கருத்து தெளிவாகத் தவறானது. ஆக்கியோனது வாழ்வுக்கும் கலைப்படைப்புக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருக்கும்போது கூட, கலைப்படைப்பை வாழ்வின் வெறும் பகர்ப்பு என்று ஒருபோதும் கொள்ளலாகாது. கலைப்படைப்பு வெறும் வாழ்க்கை அனுபவங்களின் பிழம்பன்று. இதை வாழ்க்கை வரலாற்று நெறி மறந்து விடுகிறது. நாடகம், நாவல், கவிதைபோன்ற தற்கால இலக்கிய வரிசைகளை இலக்கிய வழிமுறையும் மரபும் தீர்மானிக்கும்.

16/5

வாழ்க்கை வரலாற்று நெறி, ஒரு தனிமனிதனுடைய முழு வாழ்க்கையை விளக்குவதற்காக இலக்கிய மரபின் ஒழுங்கைக்கொடுத்து விடுகிறது. எனவே அது உண்மையில் இலக்கியப் பாங்கு பற்றித் தகுந்த அறிவுத் தெளிவை அளிக்கத் தவறி விடுகிறது. மேலும் அது எளிமையான உளவியல் கருத்துக்களைக் கூடப் புறக்கணித்து விடுகின்றது. கலைப்படைப்பு எழுத்தாளனின் உண்மையான வாழ்வை வைத்து உருவாக்கப்படுவதைக் காட்டிலும் அவனது கனவால் உருப்பெற்றிருக்கலாம். அல்லது அவனது உண்மைத் தன்மையை மறைக்கும் முக மூடியாகவோ, எதிர்த்தன்மையாகவோ இருக்கலாம். அல்லது ஆக்கியோன் விடுபட விரும்பும் வாழ்வின் சித்திரமாக அமையலாம். கலைப்படைப்பு காட்டும் வாழ்வு நோக்கினின்று வேறுபட்ட நிலையில், கவிஞன் வாழ்வை அனுபவிக்கலாம். உண்மையான அனுபவங்களை எழுதும் போதுகூட, அவற்றால் விளையும் இலக்கியப் பயனைக் கருத்தில் கொண்டு அவன் எழுதியிருக்கலாம். மேலும் இவை ஏற்கெனவே, ஓரளவு கலைமரபுகளாலும் முன் கொண்ட கருத்துக்களாலும் உருப் பெற்றுள்ளன.

கலைப்படைப்பு வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குரிய ஆதாரச்சான்று அன்று; எனவே இலக்கியப்படைப்பை வாழ்க்கை வரலாற்றிற்கு ஏற்ப விளக்கும் போது, கவனமாக நுணுகிய நோக்கும் ஆய்வும் தேவை. திருமிகு வேடின் ட்ராஹெர்னின் வாழ்க்கை (Miss. Wade's Life of Traherne) பற்றி நாம் தீவிரமாக ஆய வேண்டும். இந்நூல் ட்ராஹெர்ன் எழுதிய கவிதையில் வரும் ஒவ்வொரு கூற்றையும் அவ்வாறே வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குரிய உண்மையாகக் கொள்கிறது. பிராண்டஸின் வாழ்வு பற்றி எழுதப்பெற்ற நூல்கள் ஜேன் எயிர் (Jane Eyre) அல்லது 'விலற்றி' (Villette) ஆகியவற்றில் உள்ள பகுதிகள் அனைத்தையும் அவ்வாறே கொள்கிறது. வெர்ஜீனியா மூர் (Virginia Moore) எழுதிய 'எமிலி பிராண்டின் வாழ்க்கையும் ஆர்வ மரணமும்' (The Life and Eager Death of Emily Bronte) என்ற நூலில் எமிலி, தான் படைத்த பாத்திரமான ஹீத்கிளிப்பின் (Heath-cliff) தீவிர உணர்வுகளை அனுபவிக்க வேண்டும் என்பது ஆசிரியர் கருத்து. வேறுசிலர், வீதரிங்ஹைட்ஸ் (Wuthering Heights) என்ற நூலை ஒரு பெண் எழுதியிருக்க இயலாது; அவளுடைய சகோதரனாகிய பாட்ரிக் (Patrick) தான் உண்மையில் அதன் ஆசிரியனாக இருக்கவேண்டும் என விவாதித்தனர். இத்தகைய

விவாதமே, ஷேக்ஸ்பியர் இத்தாலிய நாட்டைச் சென்று பார்த்திருக்க வேண்டும் எனவும் அவர் சட்ட வல்லுநனாகவும் போர்வீரனாகவும், ஆசிரியனாகவும் உழவனாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் பேச மக்களுக்கு வழிவகுத்தளித்தது. இதே அடிப்படையில், எலன் டெரி (Ellen Terry), ஷேக்ஸ்பியர் ஒருபெண்ணாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கூறி, இவ்விவாதங்களனைத்தையும் தகர்த்தெறிந்தார்.

ஆனால் முன்னர் கூறிய தவறான கொள்கைகள் இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் புலவனது ஆளுமை பற்றிய சிக்கலைத் தீர்க்காது. நாம் தாந்தே, கதே, டால்ஸ்டாய் ஆகியோரின் இலக்கியங்களைக் கற்கிறோம். இவர்களது படைப்பின் பின் அமைந்துள்ள மனிதனை உணர்கிறோம். ஒரே ஆக்கியோனது இலக்கியங்களில் தெளிவான புறநிலை ஒற்றுமை அமைந்திருக்கும். உண்மை மனிதனுக்கும் அவனுக்குரியது என உருவகத்தில் கூறும் இலக்கியத்திற்கும் இடையே தெளிவான வேறுபாட்டை அமைப்பது நலமல்லவா என்ற வினா எழலாம். 'மில்டனுக்குரியது', 'கீட்சுக்குரியது' என நாம் அழைக்கும் ஒரு தன்மை இலக்கியத்தில் இடம் பெறுகிறது. இவற்றை நாம் இலக்கியத்தை வைத்தே உறுதி செய்கிறோம். வெறும் வாழ்க்கை வரலாற்றுத் தெளிவுகளை வைத்து இவற்றை நிறுவ இயலாது போகலாம். 'ஷேக்ஸ்பியருக்குரியதை'யும் 'வெர்ஜிலுக்குரியதை'யும் இவ்விரு பெருங்கவிஞர்களது வாழ்வு பற்றி அறியாமலே நாம் உணர்கிறோம்.

எனினும் இப்போதும் ஒரு கவிஞனது வாழ்க்கை வரலாற்றிற்கும் அவனது இலக்கியத்திற்கும் இடையே ஒத்த நிலைகளும் ஓரளவு பொருத்தங்களும் தலைகீழான பொருத்தங்களும் நிலவுகின்றன. கவிஞனது படைப்பு, அவனது நிலையை மறைக்கும் முகமுடியாக இருக்கலாம்; நாடக ரூபமான மரபாக அமையலாம். ஆனால் அடிக்கடி அது, கவிஞனது சொந்த வாழ்வையும் அவனது அனுபவங்களையும் மரபின்பாற்படுத்தும் நிலையாகிறது. இந்த வேறுபாட்டைத் தெளிவாக உணர்ந்து பயன்படுத்தினால், வாழ்க்கை வரலாற்றுக் கல்வியால் பயன் உண்டு. முதலில், இக் கல்வியால் பொருள் விளக்கப் பயன் விளையும் என்பதில் ஐயமில்லை. ஒரு ஆக்கியோனது படைப்பில் வரும் மறைகுறிப்புகளையும் (Allusions) சொற்களையும் கூட இது விளக்கப் பயன்

படலாம். இலக்கிய வரலாற்றில் உள்ள வளர்ச்சிபற்றிய சிக்கல்கள் அனைத்தையும், அதாவது ஒரு கலைஞனின் கலைவளர்ச்சி, முதிர்ச்சி, வீழ்ச்சி போன்றவற்றைக் கற்க, வாழ்க்கை வரலாறு துணைபுரியலாம். கவிஞனின் கல்வி, இலக்கிய மேதைகளோடு அவன் கொண்ட தொடர்பு, அவன் செய்த பயணங்கள், கண்ட இயற்கைக் காட்சிகள், வாழ்ந்த நகரங்கள் போன்றவற்றைப் பற்றிய அறிவு இலக்கிய வரலாற்றிற்குத் தெளிவு தருவது. இவற்றை வாழ்க்கை வரலாறு திரட்டித்தருகிறது. கவிஞன் எம் மரபிற்குரியவன், அவனைக் கவிஞனாக்கிய ஆற்றல்கள் எவை, அவனைக் கவர்ந்த பொருட்கள் எவை என்பன போன்ற வினாக்கள் இலக்கிய வரலாற்றிற்குத் தெளிவு தருவனவாம்.

மேற்கூறிய நிலைகளில் வாழ்க்கை வரலாற்றிற்குரிய சிறப்பு எதுவாயினும், அதற்கு உண்மையான திறனாய்வு முக்கியத்துவம் அளிப்பது ஆபத்தானது. வாழ்க்கை வரலாறு தரும் எச்சான்றும் நுட்பமான திறனாய்வின் நிலையை மாற்றவோ, அதன்மேல் செல்வாக்குப் பெறவோ இயலாது. கவிஞனது வாழ்க்கை வரலாற்றோடும் புறச்சான்றுகள் தரும் அவனது அனுபவத்தோடும் உணர்வோடும் இலக்கியம் பொருந்தும் நிலையை வைத்தே இலக்கியத்தின் 'உண்மைநலம்' (Sincerity) முடிவு செய்யப்படுமாயின், நாம் அடிக்கடி எடுத்துக்கூறும் இந்த அடிப்படை (அதாவது உண்மை நலம்) முற்றிலும் தவறானது. பைரன் எழுதிய "நலம் பெறுக..." (Fare The Well...) என்ற கவிதை, அவரது மனைவியோடு அவருக்கிருந்த உண்மையான உறவைச் சித்திரிக்கிறது என்று கொள்வதால் அது தன் சிறப்பை இழப்பதுமில்லை; அதிகச் சிறப்பைப் பெறுவதுமில்லை. இக்கவிதையைக் கற்று, கண்ணீர் சொரிந்ததாக தாமஸ்மூர் தமது 'நினைவுக் குறிப்பில்' (Memoranda) கூறுகிறார். அவரது கண்ணீரின் சாயலை ஏட்டுப்பிரதியில் காண இயலாதது இரங்கற்குரியது என பால் எல்மர் மோர் (Paul Elmer More) கூறுவது கொள்ளத் தக்கதன்று. கவிதை வாழ்கிறது. கண்ணீர் சிந்தப் பெற்றிருக்கலாம்; சிந்தப்பெறாமலிருக்கலாம். தனிப்பட்ட உணர்வுகள் மறைந்து விட்டன. அவற்றைத் திரும்பச் சீரமைக்க இயலாது. அதற்குத் தேவையுமில்லை.

இலக்கியமும் உள இயலும்

இலக்கியத்தின் உளவியல்', ஒன்றில் எழுத்தாளனைப் பற்றிய உளவியல் கல்வியாக இருக்கலாம். அவனை ஒரு தனி மனிதனாகவோ ஈட்டப்பண்பினனாகவோ அமைத்துக் கற்கலாம். அல்லது அது, இலக்கியத்தின் உருவாக்கம் பற்றிய கல்வியாக அமையலாம். அல்லது இலக்கியப் படைப்பு அளிக்கும் உளவியல் வகைகள், சட்டங்கள் பற்றிய கல்வி என்றும் கொள்ளலாம். முடிவாக, இலக்கியம் பற்றிய உளவியல் கல்வி எனலாம்.) இந்த நான்காம் நிலையை அவையினரைப் பற்றிய உளவியல் என அழைக்கலாம். இதை அடுத்த அதிகாரத்தில் காண்போம். முந்திய மூன்று நிலைகளையும் இந்த அதிகாரத்தில் ஒன்றன் பின் ஒன்றாக ஆய்வோம். சரியான பொருளில், மூன்றாவது நிலை மட்டுமே இலக்கியக் கல்விக்குரியது. முதலிரு நிலைகளும் கலையின் உளவியலுக்குரிய உட்பிரிவுகள். சிற்சில வேளைகளில், அவை இலக்கியத்தைப் பயிற்றுவிக்கும் நெறிசூளாக அமையலாம். எனினும், இலக்கியத்தின் தோற்றத்தை வைத்து அதை மதிப்பிடும் எந்த முயற்சியையும் நாம் ஏற்கலாகாது. (அவ்வாறு மதிப்பிடுவது தவறானது.)

இலக்கியப் புலவனின் இயல்பு, எப்போதும் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சியை ஈர்க்கின்றது. பண்டைய கிரேக்கர் காலத்திலேயே அது பைத்தியத்தோடு தொடர்புடையதாகக் கருதப் பெற்றது. [நரம்பு நோய்க்கும் (Neuroticism) பைத்தியத்திற்கும் (Psychosis) இடைப்பட்டதாக விளக்கப் பெற்றது.] கவிஞன் ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றவன், அவன் மற்றவரினின்றி வேருனவன், ஒரே வேளையில் குறைந்தும் நிறைந்தும் அமைந்தவன். அவன் எந்த நினைவிலி (Unconscious) நிலையிலிருந்து பேசுகின்றானோ அது, பகுத்தறிவுக்குக் கீழ்ப்பட்டது; மேற்பட்டதுமாகும்.

கவிஞனது வரம், அவனது இழப்பிற்கு ஈடாக அமைந்தது என்பது, இதற்கு முற்பட்ட நிலைபெற்ற கருத்து. குருடாக்கப் பெற்ற டர்சியஸ் (Tiresias) முன்னுணர்ந்து உரைக்கும் ஆற்றல் அளிக்கப் பெற்றான். அதுபோலவே, டெமடோக்கனின் (Demo-

docos) காட்சியைக் கலைத்தேவதை (Muse) எடுத்துச் சென்று விட்டாள். ஆனால் அதற்கீடாக இனிய இசை வரத்தை அளித்தாள். இவ்வாறு ஒடிசி (Odessy) மொழிகிறது. குறைவும் நிறைவும் இத்தகைய நேரடியான இடைத் தொடர்புடையன வாக எப்போதும் அமைவதில்லை. நோயும் குறைவும் உடல் நிலையிலன்றி உளநிலையிலோ சமூக நிலையிலோ அமையலாம். போப் கூனர்; குள்ளர். பைரன் கோணற் காலினர். பிரௌஸ்ட் (Proust) இனீத்தால் ஒருவகையில் யூதர் (Jew); காசநோயும், நரம்பு நோயுமுடையவர். கீட்ஸ் பிறரைவிடக் கட்டையானவர். தாமஸ் ஹல்வ் (Thomas wolfe) மிக உயரமானவர். இக் கொள்கை மிக எளிமையாக அமைந்துவிட்டதே இதற்குரிய இக் கல். இக்கொள்கைப்படி, ஈடுசெய்யும் உள்ளார்வம் எந்த வெற்றிக்கும் காரணமானது எனலாம். ஏனெனில் எந்த மனிதனும் குறைபாடுடையவன். அக்குறைபாடுகள் அவனுக்குத் தூண்டு கோலாகலாம். நரம்பு நோயும் ஈடுசெய்யும் நிலையுமே கவிஞனை அறிவியல் அறிஞரிடமிருந்தும் பிறதுறை அறிஞரிடமிருந்தும் வேறுபடுத்துகின்றன என்ற கருத்துத் திட்டமாக ஐயத்திற்குரியது. இவர்களிடையே உள்ள தெளிவான வேறுபாடு இது தான்: எழுத்தாளர் தம் பிணிகளையும் குறைகளையும் தங்கள் படைப்பின் அடிப்படைக் கருத்திற்குரிய பொருளாக மாற்றித் தமது நிலையையே பெரும்பாலும் எழுதுகின்றனர்.

அடிப்படையான கேள்விகள் வருமாறு : ஆக்கியோன் நரம்புக் கோளாறுடையவன் என்றால் அந்நோய், அவனது படைப்பிற்குரிய அடிப்படைக்கருத்தை அளிக்கின்றதா அல்லது அதற்குரிய தூண்டுதலை மட்டும் அளிக்கின்றதா? தூண்டு தலை மட்டுமே அளிக்கின்றது என்றால், ஆக்கியோன் பிறசிந்தனையாளரிடமிருந்து வேறு பட்டவனல்லன். அடுத்த வினா, ஆக்கியோன் தன் அடிப்படைக் கருத்துக்களை அமைப்பதிலும் (—இந் நிலையில் திட்டமாக நரம்புக் கோளாறுடையவர் காவ்கா Kafka—இவரைப் போன்று) நரம்புக் கோளாறுக்குட்பட்டவன் எனில், அவனது இலக்கியம், வாசகர்களுக்கு எவ்வாறு புரியும்? ஆக்கியோன் தனது சுய வரலாற்றை எழுதுவதின்றும் அதிகமாக ஏதாவது செய்தல் வேண்டும். டாஸ்டோ வெஸ்கி, 'கரம சோவ சகோதரர்களில்' (The Brothers Karamazov) செய்தது போன்று மரபு ரீதியான பாத்திர அமைப்பைக் கொள்ள வேண்டும். அல்லது இக்காலத்தில் மிகவும் பரவியுள்ள அசாதாரணமான ஆளுமையைக் கையாள வேண்டும்.

பிராய்ட் (Freud) எழுத்தாளரைப் பற்றிக் கொண்ட கருத்து உறுதியற்றது. தம்முடன் உழைத்த அனேக ஐரோப்பியத் துணைவர்களில் குறிப்பாக, யங் (Jung) ராங் (Rank) போன்று, பிராய்ட் உயர்ந்த பொதுப்பண்பாடுடையவர். செவ்விய இலக்கியங்களுக்கும் செவ்விய ஜெர்மானிய இலக்கியங்களுக்கும் மதிப்பளிக்கும் ஆஸ்திரிய நோக்கில் பயிற்சி பெற்றவர். எனினும் தமது உட்கருத்துக்களில் பல, டாஸ்டோவெஸ்கி எழுதிய 'கரம சோவ சகோதரர்களிலும் ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய 'ஹாம்லெட்' டிட்ரோட் (Diderot) எழுதிய 'ராம்யூவின் மருமகனிலும் (Nephew of Rameau) கதே எழுதிய இலக்கியங்களிலும் எதிர்நோக்கி அமைந்துள்ளன; உறுதிப்படுத்தவும் பெற்றுள்ளன என்றும் கண்டு பிடித்தார். இலக்கிய மேதை, தீவிரமான நரம்பு நோயுடையவன். அவன் தனது இலக்கியப் பணியால் தன்னிலை குலையாது காப்பதுடன், உண்மை நலன் பெருதவாறும் தன்னை அமைத்துக் கொள்கிறான். இவ்வாறு பிராய்ட் கருதினார். கவிஞன் தொடக்கத்தில் உண்மை நிலையினின்று அகன்ற மனிதன். ஏனெனில் தனது இயல்பான புலன் உணர்வில் நிறைவு காணும் நிலையை அவன் துறக்க வேண்டி வந்தபோது, அவன் அதை ஏற்க விரும்பவில்லை. பின் அவன் தன் கற்பனை வாழ்வில் தனது சிற்றின்பப் பேரார்வ விளைவுகளை நன்கு செயற்பட விடுகிறான். ஆனால் இக் கற்பனை வாழ்வினின்று உண்மை நிலைக்குத் திரும்பி வர, ஒரு வழியைக் காண்கிறான். அவன் தன் கற்பனைகளைத் தனக்கே சிறப்பான ஆற்றலால் புதுவகை உண்மை நிலையாக உருவாக்குகிறான். மக்கள் அதனை உண்மையான வாழ்வின் பயன்மிக்கப் பிரதிபலிப்பாகக் கருதி ஏற்கின்றனர். இவ்வாறு, ஒருவகையில் அவன் உண்மையாகவே வீரனாகவும் அரசனாகவும் படைப்பவனாகவும் அமைகிறான். (புற உலகில் உண்மையான மாற்றங்களை ஆக்கும் வளைந்த பாதையிற் செல்லாது, இவ்வழியின் வாயிலாக, தான் விரும்பியவாறெல்லாம் ஆகின்றான். இவ்வாறு கவிஞன் சமுதாயத்தில் நிலைபெற்ற பகற்கனவுக்காரனாக அமைகிறான். தன் பண்பை மாற்றுவதற்கு மாறாகத் தனது கற்பனைக் கனவுகளை நிலைபெறுடைய தாக்கி வெளியிடுகிறான்.

இத்தகைய ஒரு நிலை, தத்துவ அறிஞர்களையும் 'தூய அறிவியல் அறிஞர்களையும்' கலைஞர்களுடன் ஒதுக்கி விடுகிறது. எனவே சிந்தனைச் சார்பான படைப்புக்களை நோக்கி ஆய்வதற்

கும் பெயரிட்டு வகை செய்வதற்கும் மட்டுமே இவை வழிவகுக்கும். அனைவரின் செயற்பாட்டை ஆராய முயலா. ஒருபோதும் இது, ஆழ்ந்த சிந்தனைப் படைப்பான இலக்கியத்தின் மறைமுகமான விளைவுகளையோ நாவல் வாசகராலும் தத்துவ வல்லுநராலும் புற உலகில் ஏற்படுத்தப்பெறும் மாற்றங்களையோ விளக்குவதில்லை. மேலும் இலக்கிய ஆக்கம் புற உலகில் நிகழும் ஒருவகை வேலை என்பதை இது உணரவில்லை. பகற்கனவு காண்பவன் தனது கனவுகளை எழுதுவதாகக் கனவு காண்பதோடு அமைகிறான். ஆனால் அக்கனவுகளை உண்மையில் எழுதுபவன் அதனைப் புற நிலையிலாக்குதல், அதைச் சமுதாயத்திற்கேற்ப அமைத்தல் போன்ற செயல்களில் ஈடுபடுகிறான்.

பெரும்பான்மையான எழுத்தாளர்க்கும் பிராய்டின் கொள்கைகளுக்கும் ஆதரவு அளிப்பதில்லை. அதோடு, சிலர் தாம் தொடங்கிய உளப்பகுப்பாய்வு முறையை ஒரு முடிவுக்கும் கொண்டு வரவில்லை. தாங்கள் சீர்ப்படுவதையோ சமுதாயத்திற்கேற்பத் தங்களை அமைத்துக் கொள்வதையோ அவர்கள் விரும்பவில்லை. அவ்வாறு ஏற்ப அமைந்துவிட்டால், தொடர்ந்து எழுத இயலாது என்றே அல்லது தாங்கள் ஒதுக்கிய இயல்பான நிலைக்கோ பண்பற்ற நடுத்தரச் சமூகச் சூழலுக்கோ ஏற்ப அமைதல் வேண்டும் என்றே கருதினர். இவ்வாறு, கலைஞர் தம்மால் இயலுமளவுக்கு நரம்புக் கோளாறுடையவராக இருத்தல் வேண்டும் என ஆடன் (Auden) வலியுறுத்தினார். 'நரம்பு நோய்,' இயல்பான நிலை ஆகியவை பற்றி பிராய்ட் கொண்டிருந்த கொள்கைகள், வியன்னா நகரில் கடந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில் நிலவிய கருத்துக்களினின்று கொள்ளப் பெற்றவை. பிராய்டின் கருத்துக்கள் மார்க்ஸின் தத்துவங்களாலும் இனநூல் வல்லுநரின் (Anthropologist) கருத்துக்களாலும் சீர் பெற வேண்டும் என்பது, பிராய்டின் கொள்கையைச் சீரமைப்பவர்களான ஹார்னி (Horney), ப்ரோம் (Fromm) கார்டினர் (Kardiner) ஆகியோரது கருத்து. இக்கருத்தைப் பலரும் ஏற்றுள்ளனர்.

நரம்பு நோயைக் கலையின் கோட்பாடு என்று கொண்டால் கற்பனைக்கும் நம்பிக்கைக்கும் இடையே நிலவும், உறவு யாது என்ற கேள்வியை இது எழுப்பும். நாவலாசிரியன், உணர்வு வயப்பட்டுக் கதை கூறும் ஒரு குழந்தையோடு ஒத்தவனா? தனக்கு

மகிழ்வையும் மதிப்பையும் அளிக்கும் நிலையில் தனது வாழ்க்கை அனுபவத்தைச் சீரமைக்கிறானா? அத்துடன், மருட்சி நிலையால் (Hallucinations) மயங்கும் மனிதனைப் போன்று, உண்மை உலகைத் தனது நம்பிக்கையும் அச்சமும் கொண்டமைந்த கற்பனை உலகோடு குழப்புகின்றானா? டிக்கன்ஸ் (Dickens) போன்ற சில நாவலாசிரியர்கள் தங்கள் பாத்திரங்களைத் தெளிவாகக் கண்டு, அவர்கள் குரலைக் கேட்பதைப் பற்றிக் கூறுவர். மேலும் பாத்திரங்களே கதைப் போக்கினைத் தம் செல்வாக்கால் மாற்றி, நாவலாசிரியனது தொடக்கத் திட்டத்தினின்று வேறுபட்ட முடிவை உருவாக்கியிருக்கின்றன, உளவியல் வல்லுநர் எடுத்துக் காட்டியுள்ள உதாரணங்கள் ஒன்றும் 'மருட்சி நிலையை'த் தெளிவாக விளக்கவில்லை. குழந்தை நிலையில் பொதுவாகக் காணப்படும் உள்ளுணர்வு உருவகத்தைக் (Eidetic Imagery) ஆக்கும் ஆற்றலைச் சில நாவலாசிரியர்கள் பெற்றிருக்கலாம். இவ்வுள்ளுணர்வு உருவகங்கள் ஓர் உருவத்தைக் கண்டபின் தோன்றுபவை யல்ல. நினைவாற்றலால் தோன்றுபவையுமல்ல. ஆனால் இவை உள்ளத்தால் உணரத்தக்கவை. எறிக் ஜீனஷின் (Erick Jaensch) முடிவுப்படி, இவ்வாற்றல் புலனுணர்வையும் மனனுணர்வையும் கலைஞன் தனக்கே உரிய நிலையில் ஒன்றியியைத்ததின் அறிகுறியாகும். ஓர் இனத்தின் தொன்மையான தனித்தன்மையைத் தன்னிடம் கொண்டுள்ளதோடு, அதனை அவன் வளர்த்துக்கொள்கிறான். அவன் தனது சிந்தனைகளை உணர்கிறான், அவற்றைக் காணவும் செய்கிறான்.

இலக்கிய மேதைக்கு—மிகச் சிறப்பாகக் கவிஞனுக்கு—உரியதாகச் சில வேளைகளில் கருதப்பெறும் மற்றொரு தனித்தன்மை உணர்வுக்கலவை (Synaesthesia) இரண்டு அல்லது அதற்கதிகமான புலன்களினின்று உணர்வை இணைக்கும் நிலையே இது. மிகச் சாதாரணமாகக் காண்டல், கேட்டல் என்ற புலனுணர்வுகளைக் கலப்பதுண்டு, (எடுத்துக்காட்டு: முரசொலியைச் சிவப்பு எனல்) உடல் நிலையில் நோக்கினால், இது தெளிவாகச் சிவப்பு, பச்சை என்ற நிறங்களை நன்கு வேறுபடுத்தாத நிறக் குருட்டுத் தன்மையை ஒத்தது. இதனை, வேறுபடுத்தப்படாத தொடக்கப் புலன் உணர்வு எஞ்சித் தங்கிய நிலை எனலாம். மேலும், இதனை இலக்கியத் துறைக்குரிய ஒரு கலைக்கூறு எனவும் உருவக மொழி பெயர்ப்பின் ஒரு நிலை எனவும் வாழ்வு பற்றி நுண்பொருள்—முகுகியல் நிலையில் அழகுற வெளியிடும்

மொழிநடை எனவும் கூறலாம். வரலாற்றின்படி, இந்தப்போக்கும் நடையும் 'பரோக்' காலத்திற்கும் 'புதுமைக்' காலத்திற்கும் உரிய பண்புகள். பகுத்தறிவுக் கோட்பாடு (Rationalism) நிலவிய காலத்தில் சுவையற்றவை. தொடர்புடையவற்றையும் ஒத்தவற்றையும் ஒருமைப்பாடுடையவற்றையும் விட, இவர்கள் தெளிவானவற்றையும் தனிப்பட்டவற்றையும் நாடுவர்.

டி. எஸ். எலியட் தமது தொடக்க காலத் திறய்ஞவுக் கட்டுரைகளிலேயே, ஒரு கவிஞன் ஏதோ ஒன்றை நினைவிற் கொள்கிறான், அல்லது அதைவிட —அவன் இன வரலாற்றோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளான்; அவனது குழவிப் பருவத்தோடும் இனத்தோடும் தெளிவான தொடர்பு வைத்துள்ளான்; அதே வேளையில் முன் சென்று வருங்காலத்தை உணர்கிறான் என்ற கருத்தை உள்ளடக்கிப் பேசினார். கவிஞன் சம காலத் தவரைவிட மிகத் தொன்மையானவன். அதே வேளையில் அவர்களை விட மிக நாகரிக மடைந்தவன் என்று 1918-இல் அவர் எழுதினார். 1932-இல் அவர் குறிப்பாக, கவிஞனது செவிப்புலன் கற்பனையைப் பற்றிப் பேசுங்கால், இக்கருத்தை மறுபடியும் குறிப்பிட்டார். மேலும், கவிஞனுடைய காட்சி உருவகம், அதிலும் சிறப்பாக அடுத்தடுத்து வரும் உருவம் பற்றியும் பேசினார். அடுத்தடுத்து வரும் உருவங்கள் சமிக்ஞைப்பயன் உடையனவாக இருக்கலாம். அவை எவற்றைக் குறிக்கின்றன என்பதைக் கூற இயலாது. அவை கற்பனை ஆழம் மிக்கவை. சமிக்ஞை இயக்கத்துக்கும் பூர்வமக்களது உளநிலைக்கும் இடையே அமைந்த தொடர்பு பற்றி கைலியட்டும் (Gailliet) பேடேயும் (Bede) ஆக்கிய நூலின் கருத்துக்களை டி. எஸ். எலியட், ஒத்துக் கொண்டு எடுத்துக்காட்டுகிறார். தருக்க ரீதியில் அமையாத உளப்பாங்கு நாகரிகமடைந்த மனிதனிடமும் தொடருகிறது. கவிஞன் மூலமாகவே அது வெளியாகின்றது, அல்லது அதை அறியும் வாய்ப்பைக் கவிஞன் மட்டுமே பெறுகிறான் என்று தொகுத்துரைக்கிறார்.

இப்பகுதிகளினின்று காரல் யங்ஙின் (Carl Jung) செல்வாக்கைக் காண்பது எளிது. தனிமனிதனது நினைவிலி உள்ளத்தின் கீழ் —அதாவது நமது கடந்த காலம், குறிப்பாக நமது குழவிப் பருவ இளமைப் பருவ நினைவுத் துணுக்குக்களின் கீழ், பொதுவான நினைவிலி உள்ளம், அதாவது மனித இனத்

தின் கடந்த காலம், மனித இனத்திற்கு முந்திய நிலை ஆகியவற்றின் நினைவு அமைந்துள்ளது என யங் பேசிஞர். இவரது கொள்கையை இவர்கள் வற்புறுத்திக் கூறினர்.

யங், ஒரு விரிவான உளவியல் - வகுப்பு முறையைக் கொண்டுள்ளார். இதன்படி, சிந்தனை, உணர்வு, உள்ளுணர்வு, புலனுணர்வு என்பவற்றிற்களிக்கப்படும். முதன்மையின் அடிப்படையில் அமைந்த நான்கு பிரிவுகளையும் புறந்தழுவு வகை (Extrovert) அகந்தழுவு வகை (Introvert) என இரண்டாகப் பிரித்தார். ஆனால் ஒருவர் கருதுவதுபோன்று, எல்லா எழுத்தாளர்களையும் அகவுணர்வு—அகந்தழுவு வகையிலோ அல்லது அதைவிடப் பொதுவான அகந்தழுவு வகையிலோ அவர் அடக்கிவிடவில்லை. வெறும் எளிமையை மட்டும் கொள்வதை அவர் விரும்பவில்லை. சில எழுத்தாளர்கள், தங்கள் வகைக்குரிய பொதுப்பண்பையும், வேறு சிலர், அதற்கு மாறான பண்பையும் கலைப்படைப்பில் வெளியிடுகின்றனர் என்று அவர் குறிப்பிடுகிறார்.

எழுத்தாளனை ஒரு தனி வகையின்கீழ் அடக்கிவிட இயலாது என்பதை ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டும். கால்ரிட்ஜ், ஷெல்லி, பாட்லெயர், போப் ஆகியோரைப் புதுமையாக நாம் இணைத்துப் பேசினால், உடனேயே ரெசின் (Racine), மில்டன், கதே, ஜேன் ஆஸ்டின், அந்தோணி ட்ரோலோப் (Anthony Trollope) ஆகியோரையும் நினைக்கவேண்டும். முதலில் உணர்ச்சிப் பாடகரையும் புதுமைக் கவிஞரையும் நாடக ஆசிரியர், காப்பியப்புவர், இவர்களோடு ஓரளவு ஒத்த நாவலாசிரியர் போன்றோரிடமிருந்து வேறுபடுத்தலாம். ஜெர்மானிய வகை செய்வோரில் ஒருவரான கிரட்ச்மர் (Kretschmer) கவிஞர்களை நாவலாசிரியர்களிடமிருந்து வேறுபடுத்தினார். [கவிஞர்மெலிந்த உடலமைப்புப் (Leptosomatic) பெற்றவர். துயரத்தைக் கற்பனையான மகிழ்வால் மறக்கும் உளப்பாங்கு (Schizophrenia) உடையவர். நாவலாசிரியர் உருண்ட (Pyknic) உடற்கட்டுடையவர். இன்பமும் துன்பமும் மாறி மாறி நிழலிடும் உளப்பாங்கினர் (Cycloid)] கவிஞர்களில் 'ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றவன்', 'ஆக்குபவன்' என்ற இருவகைப் பிரிவினர் உள்ளனர் என்பதில் ஐயமில்லை 'ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றவகவிஞன்' தானே இயங்குபவன், அல்லது ஏதோ ஒன்றால் இயக்கப்படுபவன், அல்லது வருவது உரைக்கும் கவிஞன்.

‘ஆக்கும் கவிஞன்’ ஆரம்ப நிலையிலேயே பயிற்சி பெற்றவன். திறமையும் பொறுப்பும் செயலாற்றும் திறனும் உடையவன். இந்த வேறுபாடு ஓரளவு வரலாற்றுச் சார்பானது. தொல் கவிஞன், மாயவித்தைக்காரன், பின்னர் புதுமைக் கவிஞன், நுண் விளக்கப்பாங்கினன் (Expressionist), மிகை உண்மை நயமுடையோன் (Surrealist) ஆகியோர் ஆக்கிரமிக்கப்பெற்ற கவிஞனது வகையைச் சார்ந்தவர். அயர்லாந்திலும் ஐஸ்லாந்திலும் உள்ள இசைப் பள்ளிகளில் பயிற்றுவிக்கப் பெற்ற தொழில் நிலைக் கவிஞர்களும் மறுமலர்ச்சி இயக்க காலத்திலும் நவீன செவ்விய இயக்க காலத்திலும் நிலவிய கவிஞர்களும் ஆக்கும் கவிஞரது வகையைச் சார்ந்தவர்கள். இவ்விரு வகைகளும் ஒன்றின் இடத்தை பிறிதொன்று கொள்ளாது; இவை ஒன்றிற்கொன்று மாறுபட்டவை என்பதை நாம் உணர்ந்துகொள்ளவேண்டும். மில்டன், போப், ஜேம்ஸ், எலியட், ஷேக்ஸ்பியர், டாஸ்டோவெஸ்கி போன்ற மாபெரும் இலக்கிய மேதைகளை எடுத்துக்கொண்டால் ஆக்கியோனை, ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றவனாகவும் ஆக்குபவனாகவும் சிந்திக்க வேண்டும். அவர்களது வாழ்வுக் கண்ணோட்டம் இயல்பாக அமைந்தது. அவர்கள் அதை தன்னுணர்வோடும் நுட்பமான கவனத்தோடும் இலக்கியத்தில் அமைத்துள்ளனர்.

தற்காலத்தில், இவ்விரு எதிர்நிலைகளையும் காட்டி நிற்பதில் மிகச் செல்வாக்குப்பெற்ற நூல் நிட்ஷியின் (Nietzsche) ‘துன்பிய லின் தோற்ற’மே (The Birth of Tragedy—1872) ஆகும். கிரேக் கக் கலைத் தேவர்களான அப்பல்லோ (Apollo) டயோனிசஸ் ஆகிய இருவர் மூலமாக இவ்வெதிர் நிலை காட்டப்பெறுகிறது. கலையின் இருநிலைகளையும் இரு வளர்ச்சி முறைகளையும் இவை காட்டி நிற்கின்றன. இவை சிற்பக்கலை இசைக்கலை என்பவை; கனவு நிலையிலும் பெரும் மகிழ்விலும் அமைந்த உளவியல் நிலைகளை இவை சித்திரிக்கின்றன. இவை செவ்விய கால ‘ஆக்குபவனை’யும் புதுமைக்கால ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றோனையும் ஓரளவு ஒத்து அமைகின்றன.

பிரஞ்சு உளவியல் வல்லுநரான ரிபுட் (Ribot) இலக்கியக் கலைஞர்களைக் கற்பனையின் அடிப்படையில் இரு முக்கிய வகைகளாகப் பகுத்தார்.) இந்த வகுப்பு முறைக்குரிய அடிப்படையை நிட்ஷியினிடமிருந்து கொண்டதை அவர் குறிப்பிடவில்லை எனினும், அவர் நிட்ஷிக்குக் கடப்பட்டவரே. (இவ்விரு வகை

களில் முன்னது நெகிழ் நிலை (Plastic). புலனுணர்வின் வாயிலாக புறவுலகை நோக்கியதால் உள்ளுணர்வு பெற்ற கூர்த்த காட்சியாளரை இது சித்திரிக்கிறது. அடுத்த வகை நீர்மநிலை (Diffluent) (கேள்வி நிலையையும் சமிக்ஞை நிலையையும் உடையது.) சமிக்ஞைக் கவிஞர்களையும் புதுமைக் கதை எழுதுபவர்களையும் [டீக் (Tieck) ஹாப்மான் (Hoffmann), போ] கொண்டது.) இதன்படி, ஆக்கியோன் தனது உணர்வுகளையும் சிந்தனைகளையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு இலக்கியப் படைப்பைத் தொடங்குகிறான். ஒத்திசைவு (Rhythm), உருவங்கள் ஆகியவற்றின் வாயிலாக அவை வெளிப்பட்டு ஆக்கியோனது உணர்வு நிலையால் (Stimmung) ஒருமைப்படுத்தப்படுகின்றன. தாந்தேயின் கற்பனையைக் காட்சிக் கற்பனை எனவும் மில்டனின் கற்பனையைக் கேள்விக் கற்பனை எனவும் வேறுபடுத்துவதற்குரிய அடிப்படையை எலியட், ரிபட்டிடமிருந்து கொண்டார் என்பதில் ஐயமில்லை.

மேலும் ஒரு வகைப் பிரிவைக் காண்போம். சமகால ருமேனிய (Rumanian) அறிஞரான எல். ருசே (L. Rusa) கவிஞர்களை மூன்று அடிப்படை வகையாகப் பிரித்தார், அவை : 'கவலையற்ற மகிழ்வான வகை', (Type Sympathique) [—இவ்வகையினர் கலையாக்கத்தில் மகிழ்வும் இடையறா இயல்பும் பறவை போன்ற கவலையற்ற தன்மையும் பெற்றவர்] 'குழம்பிய அவல வகை' ('Type Demonique anarchique'), 'சம அவல வகை' (Type Demonique equilibre) இவற்றிற்களிக்கப்படும் எடுத்துக்காட்டுகள் எப்போதும் தக்கவையாக அமையவில்லை. மகிழ்வான வகைக்கும் அதற்கெதிரான குழம்பிய நிலைக்கும் பொதுவான குறிப்பு ஒன்று உண்டு. அரக்கனோடு நிகழ்ந்த போர் வெற்றியாக முடிந்தால் உணர்வு சமநிலைப்படுவது போன்று, இவ்விரண்டு வகைகளையும் தொகுத்தளிக்கும் பெரும் வகையில் உணர்வு சமநிலைப்படுகிறது. ருசே இந்தப் பெரும் வகைக்கு கதையை எடுத்துக்காட்டுவார். ஆனால் நாம் தாந்தே, ஷேக்ஸ்பியர், பால்ஸாக், டிக்கன்ஸ், டால்ஸ்டாய், டாஸ்டோ வெஸ்கி போன்ற பெரும் இலக்கிய மேதைகளையும் இவ்வகையின்பாற்படுத்தலாம்.

ஓர் இலக்கியம், ஆக்கியோனது உள் நினைவில் (Sub conscious) துளிர்விட்டது முதல் அவ்விலக்கியத்தின் கடைசிப் பதிப்பு வரையுள்ள எல்லா இடைநிலைகளையும் அவ்விலக்கி

யத்தின் உருவாக்கம் உள்ளடக்கவேண்டும். சில எழுத்தாளர் களைப் பொறுத்த வரையில், பதிப்புக்களில் செய்யும் மாற்றங்கள் அவர்களது மொத்த இலக்கிய ஆக்கத்தில் மிகச் சிறப்பான பங்காக அமையும்.

கவிஞனது உள் அமைப்பிற்கும் கவிதைப்பின் ஆக்கத்திற்கும் இடையே அமைந்த வேறுபாட்டையும் உளக் கருத்துக்கும் அதை வெளியிடும் நிலைக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டையும் காணவேண்டும். இவை இரண்டையும் முருகியல் - உள் ளுணர்வு என அறுதியிட்ட குரேச்சேக்கு எழுத்தாளர்களும் திறனாய்வாளர்களும் ஆதரவு அளிக்கவில்லை. இதற்கு நேர் எதிரான பகுப்பை சி. எஸ். லூவிஸ் (C. S. Lewis) நிலை நிறுத்த முயன்றார். டில்தேயின் போக்கை ஒட்டி இந்த இணையை 'அனுபவம்' (Erlebnis) 'கவிதை', (Dichtung) என இரண்டாக்கும் முயற்சியும் நிறைவு தரவில்லை. ஓவியன் ஓவியனைப் போல நோக்குகிறான். அவன் நோக்கியதைத் தெளிவுபடுத்தி முற்றுவிப்பதே அவனது ஓவியம். கவிஞன் கவிதைகளை ஆக்குபவன். கவிஞன் நுட்பமாக உணர்ந்த வாழ்வின் முழுமையே அவனது கவிதைப் பொருள். கலைஞனை எடுத்துக் கொண்டால், அவன் ஏதாவது ஓர் இடைப்பொருளின் வாயிலாக ஒவ்வொரு கருத்தையும் தன் கலையால் வடிக்கிறான். முதிர்ச்சி பெறாத அனுபவங்களை அவன் திரட்டுவதில்லை.

இலக்கிய உருவாக்கத்தில் நினைவிலி நிலையில் அமைந்த கூறுக்கு மரபாக அளிக்கப்பெற்ற பெயர் 'அகத்தெழுச்சி' (Inspiration). இதனைப் பழங்காலத்தில், நினைவின் செல்விகளான கலைத் தேவதைகளுடனும் கிறிஸ்தவ சமயக் கருத்துப் படி 'தூய ஆவி'யுடனும் தொடர்பு படுத்துவர். மாய வித்தைக் காரன், வருவது உரைப்பவன், கவிஞன் ஆகியோர் அகத் தெழுச்சி பெறும்போது கொண்டிருக்கும் உள்நிலை, இவர்களது இயல்பான நிலையினின்று வேறுபட்டது. பூர்வகாலச் சமுதாயங்களில் மாய வித்தைக்காரன் தானாகவே தன்னை மெய்ம் மறந்த நிலையில் ஆழ்த்தக்கூடும். அல்லது தனது ஆற்றலுக்கப்பாற்பட்ட நிலையில் தனது முன்னோரது ஆவியாலோ, தனது குலத்துக்குரிய ஆவியாலோ ஆக்கிரமிக்கப்படலாம். தற்காலத்தில் அகத்தெழுச்சி (மதமாற்றம் போன்று) திடீர் நிலையையும் தற்சார்பற்ற நிலையையும் தனக்குரிய அடையாளமாகக் கொண்டுள்ளது. படைப்பு ஆக்கியோன் ஒருவனால் எழுதப்படுகிறது.

அகத்தெழுச்சியைத் தூண்ட முடியாதா? திட்டமாக, கலையை ஆக்கப் பழக்கங்களும் அதுபோன்றே கிளர்ச்சிப் பொருட்களும் சடங்குகளும் இருந்து வருகின்றன. மதுவும் அபினும் இதுபோன்று போதை தருவனவும், நினைவு உள்ளத் தையும் (Conscious mind) மிக நுட்பமான அகவுணர்வுப் போராட்டங்களையும் மங்கச் செய்து, உள்-நினைவின் செயலைக் கட்டவிழ்த்து விடுகின்றன. கால்ரீட்ஜும், டிகுவின்சியும் (De Quincey) அபின் மூலமாக ஒரு புதிய உலகின் அனுபவம் இலக்கிய அனுபவமாக மலர்கிறது என்று பெருமை பேசிக் கொண்டனர். ஆனால், தற்கால மருத்துவ அறிக்கைகள் தரும் தெளிவுப்படி, இத்தகையக் கலைஞர்களது படைப்பில் காணப்படும் வழக்கத்திற்கு மாறான நிலைகள், அவர்களது நரம்பு நோயால் தாக்கப்பெற்ற உள்ளத்தினின்று தோன்றியவையே, போதை ஊட்டியின் விளைவல்ல. டிகுவின்சியின் பிந்திய படைப்புகளில் இவ்விலக்கிய அபின் கனவுகள் மிகச் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளன. 1803-இல் அபின் பயன்படுத்தத் தொடங்கியதாக அவர் தமது குறிப்பேட்டில் குறித்துள்ளார். இதற்கு முந்திய படைப்புகள் விவரணத்தில் மட்டுமே பிந்திய படைப்புகளினின்று வேறுபடுகின்றன என, திருமிகு. எலிசபெத் ஷினிடர் (Miss. Elizabeth Schneider) காட்டியுள்ளார்.

பூர்வக்குடியில் வாழ்ந்த, வருதலை உணரும் ஆற்றல் பெற்ற கவிஞன் ஏதோ ஒன்றால் ஆக்கிரமிக்கப்படுமாறு தன்னை அமைத்துக்கொள்ளக் கற்றிருந்தான். தனிப்பட்ட இடங்களையும் தனிச் சிறப்பான வழிபாட்டு முறைகளையும் பயன்படுத்துமாறு கீழ்நாட்டு ஆன்மீகச் சீடர்கள், சமயப்பற்றுடையோருக்குப் போதித்தனர். இவர்களைப்போன்றே, தற்கால எழுத்தாளர்களும் இலக்கியத்தை ஆக்கத் தூண்டுதல் அளிக்கும் சடங்குகளைக் கற்கின்றனர் அல்லது கற்பதாக நினைக்கின்றனர். ஷில்லர், தான் வேலை செய்யும் இடத்தில் அழகிய ஆப்பிள் பழங்களை வைத்திருப்பார். பால்ஸாக் எழுதும்போது துறவி போன்று உடையணிந்து கொள்வார். பல எழுத்தாளர் படுத்த நிலையில் சிந்தித்தனர். படுக்கையில் வைத்தே எழுதினர். பிரெளஸ்ட், மார்க் டுவைன் (Mark Twain) போன்றோர் இப்பயிற்சியுடையவர். சிலர் அமைதியையும் தனிமையையும் விரும்பினர். மாறாகச் சிலர் குடும்பத்தின் நடுவிலும் சிற்றுண்டி சாலைக் கூட்டத்தின் நடுவிலும் இருந்து எழுத விரும்பினர்.

உணர்வு நிலையில் அமைந்த சில எடுத்துக்காட்டுகளும் உள்ளன. சில எழுத்தாளர் இரவு முழுவதும் வேலை செய்து பகலில் துயில்வர். இரவுக்குச் சிறப்பளிக்கும் மரபு குறிப்பாக புதுமைக் கால மரபு. (இரவு சிந்தனைக்கும் கனவுக்கும் உள்-நினைவுக்கும் ஏற்றது என எண்ணப்பெற்றது.), ஆனால் புதுமைக்கால மரபிற்கு எதிராகவும் ஒரு மரபிருந்தது என்பதை நாம் நினைவிற்கொள்ள வேண்டும். இது வேட்ஸ் வெர்த் வகுத்த மரபு. அவர் அதிகாலையை இலக்கிய ஆக்கத்திற்கு ஏற்றதாகக் கண்டார். குழந்தை யுள்ளத்தின் புத்துணர்வைச் சிறப்பித்தார். சில எழுத்தாளர்கள், சில கால நிலைகளில் மட்டுமே தங்களால் எழுத இயலும் என்று பேசினர். மில்டன், தமது கவிதையுணர்வு வசந்த காலத்திலிருந்து இளவேனிற் காலம்வரை இனிது தவழும் என்றார். இவையனைத்தையும் சுவையற்றதாகக் கண்ட டாக்டர் ஜான்சன், விடாமுயற்சியோடு ஒருவன் தன்னை அமைப்பின் எப்போதும் எழுதலாம் என நம்பினார். அவர், பொருளாதார நெருக்கடியினால் எழுதியதை ஒத்துக்கொள்ளுகிறார். ஒருவனது மனத்திற்கேற்றவாறு அமையும் இப் பல்வேறு பழக்கங்கள், பொதுவான தன்மை ஒன்றைக் கொண்டுள்ளன; அவற்றின் சேர்க்கையாலும் பழக்கத்தாலும் எளிதில் ஒழுங்காகக் கூலே உருப்பெறுகிறது.

இலக்கியத்தை எழுத எடுத்துக்கொள்ளும் முறையால் இலக்கிய நடையில் குறிப்பிடத்தக்க விளைவுகள் ஏதாவது ஏற்படுகின்றனவா? இலக்கியத்தை முதலில் எழுத்தில் வடிக்கும் போது, எழுதுகோலும் மையும் கொண்டு எழுதுவதாலோ அல்லது நேரடியாக தட்டெழுத்தால் அமைப்பதாலோ மாறுதல்கள் விளையுமா? அச்சேற்ற ஆயத்தம் செய்யுமுன் ஒருவர் தமது கருத்துக்களைத் தட்டெழுத்தில் அமைத்துக்கொண்டால், அது அவரது சொற்றொடர்களைத் திட்டப்படுத்தி விடுகின்றது, எனவே எழுதும் வேலையுடனே அதனைச் சரிபார்க்கும் வேலையும் இணைந்து அமைந்துவிடும் என ஹெமிங்வே (Hemingway) கருதுகிறார். இதன் வாயிலாகத் தங்கு தடையற்ற அல்லது வார, மாத இதழ்களுக்கேற்ற மொழிநடை உருவாகின்றது என்பது வேறு சிலர் கருத்து. இதுபற்றி திட்டமான ஆராய்ச்சி எதுவும் செய்யப்படவில்லை. எழுதக்கூறும் முறை வேறுபட்ட தன்மையும் உணர்வும் உடைய ஆக்கியோரால் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மில்டன் 'இழந்த சுவர்க்கத்தின்' அடிகளைத்

தனது கருத்தில் முன்னரே உருவாக்கி அவற்றை எழுதக் கூறினார். ஸ்காட்டையும், கதே, ஹென்ரி ஜேம்ஸ் ஆகியோரின் முதிய காலத்தையும் எடுத்துக் கொண்டால், இதைவிடச் சுவையான நிகழ்வுகள் உள்ளன. இலக்கியத்தின் அமைப்பு முன்னரே சிந்திக்கப்பட்டாலும் சொல்லமைப்பு இவர்களது முயற்சியின்றித் தானாக அமைந்துவிடுகிறது. ஜேம்ஸைப் பொறுத்தவரையில், அவர் இலக்கியத்தை எழுதக்கூறும் நிலைக்கும் அவரது இலக்கிய நடைக்கும் இடையில் காரண காரியத் தொடர்பு அமைக்க இயலும். அவரது பிந்திய இலக்கிய மொழிநடை, அவருக்கே உரிய சிக்கலான சொல் லாற்றல் பெற்றமைந்தது. பேச்சும் உரையாடலும் அமைவது போன்று அமைந்தது எனலாம்.

இலக்கியத்தை ஆக்கும் நிலையினை எடுத்துக்கொண்டாலும், பொதுவாக இலக்கியக் கொள்கைக்குப் பயன்படும் செய்திகள் மிகுதியாகப் பேசப்படவில்லை. குறிப்பிட்ட எழுத்தாளரைப் பற்றிய தனிவாழ்க்கை வரலாறு நமக்குக் கிடைக்கிறது. ஆனால் இவை நிச்சயமாக கதே, ஷில்லர், பிளாபர்ட் (Flaubert), ஜேம்ஸ், எலியட், வாலரி (Valery) போன்று தங்கள் இலக் கியத்தைப் பற்றிச் சிந்தித்துப் பகுத்தறிந்து எழுதிய அண்மைக்கால எழுத்தாளர்களிடமிருந்தே நமக்குக் கிடைக் கின்றன. தற்படைப்பாற்றல், புதிது காண்டல், கற்பனைத் திறம் போன்றவற்றைப் பற்றியும் அறிவியல், தத்துவம், முருகியல் ஆகிய துறைகளின் படைப்பில் பொதுவாக அமைந் துள்ள அடிப்படை அளவுகோல் பற்றியும் உளவியல் வல்லுநர் அமைத்த அகன்ற பொதுநிலைகள் நமக்குண்டு.

இலக்கியத்தின் உருவாக்கம் பற்றிச் சிந்திக்கும் தற்கால முறையில் எதுவும் அதில் நினைவிலி உள்ளமும் நினைவு உள்ளமும் ஆற்றிய பங்கு பற்றி அறிய, சிறப்பாகக் கவனம் செலுத்தும் இலக்கிய காலகட்டங்களை வேறுபடுத்துவது எளிது. புதுமைக் காலமும் நுண்விளக்கப்பாங்கினரின் காலமும் இலக்கிய ஆக்கத் தில் நினைவிலி உள்ளம் ஆற்றும் பங்கை மிகுதிப்படுத்திப் பேசும், செவ்விய காலமும் உண்மை நயமுடைக் காலமும் அறிவுத் திறனையும் சீரமைப்பையும், வாசகனோடு தொடர்பு கொள்வதையும் வலியுறுத்தும். இவ்விரு காலங்களிடையே உள்ள வேறுபாடு மிகைப்படுத்தப்படலாம். செவ்விய காலத்

திலும் புதுமைக் காலத்திலும் நிலவும் திறனாய்வுக் கொள்கைகள், இக்காலத்தில் வாழ்ந்த சிறந்த எழுத்தாளரின் இலக்கியப் படைப்புகள் மாறுபடுவதைவிட அதிகமாக மாறுபடுகின்றன.

தங்கள் கலையை அதிகமாக அலசி ஆயும் ஆக்கியோர், தாங்கள் உணர்ந்து அமைத்த கலைநுணுக்கப் பாங்குகளைப்பற்றிப் பேச விரும்புவது இயல்பு. தேர்ந்து கொள்ளாமல் இயல்பாகவே அவர்களுக்கு வழங்கப்பெற்ற அனுபவம் அவர்களுக்குரிய பொருள். அது அவர்களைப் பிரதிபலிக்கும் ஆடி. எனவே அவர்கள் உணர்ந்து அமைத்த நிலைகளை வைத்தே அவர்கள் பெருமை பாராட்ட இயலும். தங்களது கலை தற்சார்பற்றது எனத் தன்னுணர்வு மிக்க கலைஞர்கள் ஏன் கூற வேண்டும்? பத்திராதிபரது கட்டாயத்தினாலோ அல்லது யாதொரு உள்நோக்கமும் இல்லாத முருகியல் நிலையாலோ அவர்கள் அதனைத் தேர்ந்தனர் என ஏன் பேசவேண்டும்? இதற்குத் தெளிவான காரணங்கள் உண்டு. இப்பொருளுக்கு ஏற்ற புகழ்பெற்ற சான்றாக, 'போ' எழுதிய இலக்கிய ஆக்கத்தின் தத்துவம், (Philosophy of Composition) என்ற நூலைக் கூறலாம். எத்தகைய தொடக்க முருகியல் கூறுகளினின்று தொடங்கி எவ்வகை உத்தி முறைமைகளைக் கொண்டு தமது 'ரேவன்' (Raven) அமைக்கப்பெற்றது என்பதைப் போ இந்நூலில் விளக்குகிறார். அவர் எழுதிய பயங்கரக் கதைகள் அவரை ஒட்டி அமைந்தவை என்ற கருத்தை எதிர்த்துத் தம் போலி மதிப்பிற்காக, அவை ஜெர்மனியைப் பற்றியவை அல்ல; ஆத்துமாவுக்குரியவை என்று எழுதினார். எனினும் அவை அவருடைய ஆத்துமாவுக்குரியவை என்பதை ஒப்புக்கொள்ள அவரால் இயலவில்லை. போ வகுத்த நினைவிலி நினைவு உள்ளம் பற்றிய பிரிவு அஞ்சத்தக்க வண்ணம் முழுமை பெற்றுள்ளது. மயக்கவெறி, சித்திரவதை, சாவு இவற்றிற்கான கருவினை நினைவிலி உள்ளம் படைக்கிறது. நினைவு உள்ளம் அவற்றை இலக்கிய வடிவில் ஆக்குகின்றது.

இலக்கிய ஆற்றலைக் கண்டுபிடிக்கச் சோதனைகள் நடத்தினால், அவை இருவகையினவாக அமையலாம். ஒன்று தற்காலக் கவிஞர்களைக் கருத்தில் கொள்கிறது. சொற்கள் அவற்றின் இணைவு, உருவம், உருவகம், பொருட்தொடர்புகள், ஒலித் தொடர்புகள் [அதாவது ஈற்றெதுகை, எதுகை (Assonance), மோனை] பற்றிக் கருத்தில் கொள்ளும். மற்றது கதையாசிரியர்

களுக்கு (நாவலாசிரியர், நாடக ஆசிரியர்) என அமைந்தது. பாத்திர அமைப்புப் பற்றியும் கதைத் திட்ட அமைப்பு பற்றியும் சிந்திக்கிறது.

இலக்கிய மேதை, தொகுப்பதிலும் (அறிவுத் திறன்) பகுப்பதிலும் (முடிவு செய்தல்) திரும்ப இணைப்பதிலும் (தனது தனி அனுபவங்களைப் புதியதொரு இணைவாக அமைத்தல்) தனிச் சிறப்புப் பெற்றவன். அவன் சொற்களைத் தனது இடைத்தளமாகப் பயன்படுத்துகிறான். குழந்தைகள் தபால்தலைகளையும் ஆசைப் பொருட்களையும் திரட்டுவதுபோல, அவன் சொற்களைத் திரட்டுகிறான். கவிஞனுக்குச் சொல் அடிப்படையில் குறியீடு மட்டுமன்று. அது பொருளை விளக்கும் வாயிலாக மட்டும் அமைந்ததுமன்று. ஆனால் அது ஒரு சமிக்ஞை. அது தன்னில் தானே பயனுடையது மட்டுமன்று; பிறிதொன்றை விளக்கும் பயனும் உடையது. அதன் ஒலி அல்லது காட்சிக்காக அது விரும்பப்படலாம். [ஸ்காட், கூப்பர் (cooper), டிரைசர் (Dreiser) போன்ற] சில நாவலாசிரியர்கள் சொற்களைக் குறியீடுகளாகப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். இந்நிலையில் அவை பிற மொழியில் மொழிபெயர்த்தற்காகக் கற்கப்படலாம். அல்லது பழங்கதை அமைப்பாக நினைக்கப்படலாம். சாதாரணமாகக் கவிஞர் சொற்களைச் சமிக்ஞை நிலையில் பயன்படுத்துவர்.

மரபாக வழங்கப்படும் 'கருத்துக்களின் சேர்க்கை' என்ற சொற்றொடர் தவறானது. (சில கவிஞரிடம் அமைந்துள்ளதாகக் காட்டப்பெறும்) சொல்லோடு சொல்லை இணைக்கும் கோவைக்கு அப்பால், நமது உளக் கருத்துக்கள் குறிக்கும் பொருட்களின் சேர்க்கை உள்ளது. காலத்தாலும் இடத்தாலும் தொடர்ந்தவையும் ஒற்றுமை வேற்றுமையுடையனவும் இத்தகைய சேர்க்கையின் இரு முக்கிய வகைகள். நாவலாசிரியன் மாதல் வகையை அடிப்படையாகக் கொண்டு செயலாற்றுகிறான். கவிஞன் பின்னதை வைத்துச் செயலாற்றுகிறான். (இதனை உருவகத்தோடு ஒத்தது எனலாம்.) ஆனால் இந்த வேறுபாட்டைக் குறிப்பாக அண்மை இலக்கியங்களில் மிகைப்படுத்தலாகாது.

விரிவாகவும் நுட்பமாகவும் கற்பிப்பெறும் கால்ரீட்ஜ். ஒரு மேற்கோள் அல்லது மறைக் குறிப்பினின்று மற்றொன்றிற்குச் செல்வதற்குச் சேர்க்கை முறையைக் கொண்டுள்ளார். இந்தச் சேர்க்கை முறையை 'சாந்துவுக்குச் செல்லும் பாதை! (Road to

Xonadu) என்ற தமது நூலில் லோவிஸ் (Lowes) துப்பறியும் நிபுணர் போன்று சீரமைக்கிறார். கொள்கையைப் பொறுத்த அளவில், அவர் விரைவில் நிறைவு காண்கிறார். முற்றிலும் உருவக நிலையில் அமைந்த சில சொற்களின் துணையால் இலக்கியத்தின் உருவாக்கத்தை விளக்கி விடுகிறார். அவர் இணைப்பு அணுக்கள் பற்றிப் பேசுகிறார். அதாவது (ஹென்ரி ஜேம்ஸின் விளக்கத்தின்படி,) உருவகங்களும் எண்ணங்களும் நினைவிலி உள்ளத்தின் ஆழ்ந்த கிணற்றில் சிந்தனைக் கலப்பிற்காக இடப்படுகின்றன. பின்னர் அவை பெரும் மாற்றங்களடைந்து மேலெழுகின்றன. கால்ரிட்ஜின் ஆழமான கல்விநிலைமீண்டும் தோன்றும்போது, அவை சில வேளைகளில் 'உள்ளழகு வேலை' அமைந்ததாகவோ 'பலவண்ணச் சேர்வை வேலை' யாகவோ கிடைக்கலாம். சில வேளைகளில் அவை 'அற்புதமாக' அமையலாம். இலக்கியத்தை ஆக்கும் ஆற்றல், அதன் உச்ச நிலையில் நினைவு, நினைவிலி என்ற இரு நிலைகளையுடையது என லோவிஸ் ஒத்துக்கொள்கிறார். நினைவிலி உள்ளத்தின் ஆழத்தில் அமிழ்ந்து உணர்வுக்கெட்டாத உருமாற்றம் அடைந்த உருவகங்களின் தொகுதியின்மேல் இலக்கிய ஆக்க ஆற்றல் தன்னுணர்வோடு அதிகம் செலுத்துகிறது. ஆக்கச் செயற்பாங்கில், ஆக்கியோன் உண்மையில் திட்டமிட்டு உருவாக்கியவற்றை விளக்க இவர் முற்படவில்லை.

கதையாசிரியரைப்பற்றி நினைக்கும்போது, அவரது பாத்திரப் படைப்பு, கதைத் தோற்றம் ஆகியவற்றைப் பற்றிச் சிந்திக்கிறோம், புதுமைக் காலம் முதல் இவை இரண்டும் ஒன்றிய கதையாசிரியனது சொந்தப் படைப்பாகவோ அல்லது உலக மக்களை ஒட்டி அமைந்ததாகவோ (பழைய இலக்கியங்களினின்று கொள்ளப் பெற்றதாகவோ) பிறரிடமிருந்து கவர்ந்து கொள்ளப்பட்டதாகவோ அமையலாம் எனத் திட்டமாகக் கருதப்பெற்றது. தற்படைப்பாற்றல் மிக்க டிக்கன்ஸ் போன்ற நாவலாசிரியர்களது நாவல்கூட பாத்திரங்களின் வகைகளும் கதைகளும் முறையும் மரபை ஒட்டியே அமைந்துள்ளன. அத்துறைக்குரிய இலக்கியத் தொகுதியினின்று கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

பழைய இலக்கியங்களினின்று கொள்ளப்பெற்ற பாத்திரங்களையும் வாழ்வில் கண்ட மனிதரையும் தன் ஆளுமையையும் பல்வேறு அளவுகளில் கலந்து ஆக்கியோன் இலக்கியப் பாத்திரத்

தைப் படைக்கிறான் எனலாம். உண்மை நயமுடையோன் மக்கள் ஒழுகும் முறையைக் கூர்ந்து கவனிக்கிறான், அல்லது பிறிதொரு ஆளுமையின் வாயிலாகப் பேசுகிறான் எனலாம். புதுமைக் கால ஆக்கியோன் தன்னையே வெளிப்படுத்துகிறான் என்று கூறலாம். பிறரது நடைமுறைகளைக் கவனிப்பதால் மட்டும் வாழ்வில் அமைந்தது போன்ற பாத்திரங்களைப் படைக்கும் திறன் அமையுமா என்பது ஐயத்திற்குரியது, பாஸ்ட் (Faust), மெபிஸ்டோபிலிஸ் (Mephistopheles) வெர்தி, (werthee), வில்ஹெம் மேஸ்டர் (Wilhelm Meister) ஆகிய பாத்திரங்கள் அனைத்தும் கதேயின் இயல்பின் பல்வேறு அம்சங்கள் என ஓர் உளவியல் அறிஞர் கூறுகிறார். நாவலாசிரியன் படைக்கும் ஆற்றலுடைப்பாத்திரங்கள் அனைத்தும் அவனது ஆளுமையே. தீய பாத்திரங்களும் இதனுட்படும். ஒருவனது மனநிலை மற்றொருவனது பண்பாக அமையலாம். கரமசோவ சகோதரர்கள் நால்வரும் டாஸ்டோவெஸ்கியின் பண்பின் பலநிலைகள். வாழ்வைக் கூர்ந்து நோக்குவதின் மூலமாகவே ஒரு நாவலாசிரியன் தனது நாவலில் வரும் தலைவியரைப் படைக்க இயலும் என்றும் கருத வியலாது. “நானே பவரி அம்மையார்” (“Madame Bovary O’est moi”) என்று பிளாபர்ட் கூறுகிறார். ஆற்றல் வாய்ந்தவை என நாம் உள்ளத்தில் உணர்ந்த பாத்திரங்களே உயிருடைய பாத்திரங்களாக அமைய முடியும். இவை ‘சப்பையானவை’ யல்ல; ‘முழுமை பெற்றவை’. பாத்திரங்கள் எத்தகையவை யாயினும் அவற்றைப் படைப்பதில் நாவலாசிரியன் வெற்றி பெறுகிறான் எனில் அவை அவனது இயல்போடு ஒட்டியவை யாக இருக்கும். ஏனெனில் அவன் தன்னிடமிருந்துதான் அவற்றிற்கு உயிருட்ட முடியும்; வெறுமையிலிருந்து உயிருட்ட இயலாது.

நாவலாசிரியனது உண்மையான தன்மையோடு இவ்வுயிருடைய பாத்திரங்களுக்குரிய தொடர்பு என்ன? அவன் படைக்கும் பாத்திரங்கள் எந்த அளவிற்குப் பல்கி வேறு பட்டனவோ, அந்த அளவுக்கு அவனது தன்மை தெளிவற்றது என்று தோன்றும். ஷேக்ஸ்பியர் தனது நாடகங்களினுள் மறைகிறார். பென் ஜான்சனைப் (Ben Johnson) போன்று தெளிவாக விளக்கப் பெற்ற தனிப் பண்புடைய பாத்திரத்தை அவரது படைப்பிலோ வாழ்க்கைக் குறிப்பிலோ நாம் காண இயலாது. கீட்ஸ், ஒரு முறை, “கவிஞனது படைப்பில் அவன் தன்மை

இராது. கவிஞனது தன்மை எங்கும் நிறைந்திருக்கலாம்; ஓரிடத்தும் இல்லாதிருக்கலாம். அது இயாகோவைப் போலவும் இமோகனைப் (Imogen) போலவும் அமைவதில் மகிழ்வு காணலாம். கவிஞனுக்கு அவனது கவிதையில் இடமில்லை. ஏனெனில் அவனுக்கெனத் தனிப்பண்பு எதுவுமில்லை. அவன் பிறரைப் பற்றிப் பேசுகிறான். பிறருக்காக உருவெடுக்கிறான்'' என்று எழுதினார்.

நாம் அலசி ஆய்ந்த கொள்கைகள் அனைத்தும் ஆக்கியோனின் உளவியல் பற்றியவை. இலக்கிய ஆக்கத்தின் பாங்கே உளவியல் வல்லுநருடைய ஆய்வார்வத்திற்குரிய பொருள். அவர்கள் உடலியல் உளவியல் வகைகளுக்கேற்பக் கவிஞனை வகை செய்வர். அவனது உளப்பிணிகளை விளக்குவர். அவர்களது உள்-நினைவு மனத்தையும் நாடி அறிவர். உளவியல் ஆய்வுக்குரிய சான்றுகளை இலக்கியமற்ற புற ஆதாரங்களினின்றே அல்லது இலக்கியத்திலிருந்தோ கொள்ளலாம். அவை இலக்கியத்தினின்று கிடைத்தவையாயின், அவற்றைக் கவனமாக விளக்கப் பிற ஆதாரச் சான்றுகளோடு ஒப்பிட்டுச் சரிபார்க்க வேண்டும்.

இலக்கியப் படைப்புகளைத் திறனாய்வும் பொருள் விளக்கவும், உளவியல் பயன்படுமா? இலக்கியத்தை ஆக்கும் பாங்கை உளவியல் உண்மையாகவே விளக்கக்கூடும். நாம் முன்னர் கண்டதுபோன்று, இலக்கியத்தை ஆக்கும் பல்வேறு முறைகள் ஆக்கியோன் அவற்றைச் சீர்திருத்தித் திரும்ப எழுதும் பழக்கங்கள் ஆகியவற்றைக் கற்பதில் கவனம் செலுத்தப் பெற்றுள்ளது. இலக்கியப் படைப்புகளின் தோற்றம் பற்றிய கல்வி—இலக்கியப் படைப்பின் தொடக்க நிலைகள், இதழ்கள், தள்ளப்பட்ட பாடங்கள் பற்றிய கல்வி—இன்றும் உளது. ஆனால் இத்தகைய செய்திகள், (குறிப்பாக ஆக்கியோனுடைய பழக்கங்கள் பற்றிய செய்திகளைத் தரும் சான்றுகள்) இலக்கிய ஆக்கத்தோடு கொண்டுள்ள நுட்பமான பொருத்தம் மிகைப்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. இலக்கியச் சீரமைப்பு, திருத்தம் இவை பற்றிய கல்வி இலக்கியப் பயனுடையது. ஏனெனில் இக்கல்வியைச் சரிவரப் பயன்படுத்தினால், இலக்கியத்தில் உள்ள பொருத்த முடைய பிளவுகள், முரண்பாடுகள், தொடர்புகள், திருப்பங்கள், நெறி பிறழ்ந்த நிலைகள் ஆகியவற்றை நுணுகிக் காணத் துணைபுரியும். பிரெளஸ்ட்டின் சுழல் நாவல் எவ்வாறு உருவானது என்பதை ஆய்ந்த பியூலரட் (Feuillerat) இந்த நாவலின் பித்திய

தொகுதிகளைத் வெளிவுபடுத்துகிறார். இதன் மூலம் அவற்றின் பாடத்தில், பல அடுக்கு நிலைகளை வேறுபடுத்தியறிய முடிகிறது. பாட பேதங்களைக் கற்பதன் மூலம் ஆக்கியோனது இலக்கியத் தொழிற்கூடத்தைக் காணும் வாய்ப்பு நமக்குக் கிடைக்கிறது.

ஒரு இலக்கிய ஆசிரியன் எழுதிய குறிப்பு, அவன் நீக்கியவை ஒதுக்கியவை, ஓரளவு ஆய்ந்து தள்ளியவை ஆகியவற்றைச் சற்று அமைதியாக ஆய்ந்தால், ஒரு முற்றுப்பெற்ற படைப் பினைப் புரிந்து கொள்ளவோ மதிப்பிடவோ இவற்றைப் பற்றி அறிவு தேவையற்றது என்ற முடிவிற்கு வரலாம். எந்தப் பாடத்தைக் கொள்வதிலும் இத்தகைய ஆய்வு ஆர்வம் காட்டலாம். அதாவது முடிவில், முற்றுப்பெற்ற இலக்கியப் படைப்பின் தன்மைகளை அது வெளிப்படுத்தலாம். ஆனால் இதே முடிவை நாமாகப் புனைந்தமைத்த மாற்று நிலைகளின் வாயிலாகவும் அடையலாம். அவை ஆக்கியோனது உள்ளத்தில் கடந்து சென்றவையாகவோ அவ்வாறு கடந்து செல்லாதவையாகவோ இருக்கலாம். சீட்ஸ் எழுதிய 'வண்ணப்பறவையின் பாடல்' (Ode to the Nightingale) என்ற செய்யுளின் அடிகளில்,

துயர்மிகு எழிலார் நாட்டினில்
இன்னற் கடலின் நுண்திவலை மீதில்
மாயப் பலகணிகள் திறந்து சிந்தை கவர்ந்து
இன்னிசை எழுப்பியது இக்குரலே.

அவர் கருணையற்றகடல் (Ruthless seas) அல்லது அடித்தளமற்ற கடல் (Keelless seas) என எழுதினாரை ஆய்வதால் அவரது செய்யுளுக்குச் சிறிது பயன் விளையலாம். ஆனால் சூழ்நிலைகாரணமாக நிலவும் "கருணையற்ற" "அடித்தளமற்ற" என்ற சொற்றொடர்கள், ஒரு திறனாய்வாளன் அளிக்கக் கூடிய தீங்குடைய, ஒன்றுமில்லா, வெறுமையான, நாவாயற்ற, கொடிய என்பன போன்ற அடைச்சொற்களினின்று மாறுபட்டவையல்ல. இவை கலைப்படைப்பிற்கு உரியவையல்ல. அன்றியும் இலக்கியப்படைப்பின் தோற்றம் பற்றிய வினாக்களால் இலக்கியப்படைப்பின் பகுப்பாய்வு, மதிப்பீடு ஆகியவற்றின் இன்றியமையாமையைக் குறைத்துவிட இயலாது.

‘உளவியல்’ பற்றிய கேள்வி இலக்கியத்திலும் அமைந்துள்ளது. நாடகங்களிலும் நாவல்களிலும் வரும் பாத்திரங்கள் உளவியலுக்கேற்ப அமைய வேண்டும் என, நாம் முடிவு செய்கி

றோம்; இதே தன்மையை வைத்து நிகழ்ச்சிகளைப் புகழ்
றோம்; கதைத்திட்டங்களை ஏற்கிறோம். ஆக்கியோன் அறிந்தோ
அறியாமலோ கொண்டுள்ள ஓர் உளவியல் கொள்கை, ஒருபாத்
திரத்திற்கோ சூழலுக்கோ ஏற்புடையதாகத் தோன்றலாம். இவ்
வாறு லில்லி கேம்பல் (Lily campbell), “அவலத்தால் வாடும்
தன்னம்பிக்கையுடைய மனிதனது” வகைக்கு ஹாம்லெட்டைப்
பொருத்தினார். எலிசபெத்துக் கால மக்கள் அவர்களது உள
வியல் கொள்கையின் வாயிலாக இவ்வகை பற்றி அறிந்திருந்
திருந்தனர். இது போன்றே, ‘நீ விரும்பிய வாறே’ (As you
like it) என்ற நாடகத்தில் வரும் ஜேக்குஸ் (Jaques), “எழுச்சி
யற்ற வாட்டத்தால் உருவான அசாதாரண அவலத்தை” யுடை
யவன் என்று காட்ட ஆஸ்கர் கேம்பல் (Oscar campbell) முயன்
றார். லாக்கில் (Locke) விவரிக்கப் பெற்றுள்ள மொழியியல்
தொடர்பால் விளைந்த பிணியால் வால்டர் ஷாண்டி (Walter
Shandy) துன்புறுவதாகக் காட்டலாம். ஸ்டெந்தால் படைத்த
தலைவனான ஜூலியன் சோரலை (Julien Sorel), டெஸ்டுட் டி
டிரேசியின் (Destutt De Tracy) உளவியல் அடிப்படையில்
விளக்க முயல்கின்றனர். ஸ்டெந்தால் எழுதிய டி லாமர் (De l'
Amour) என்ற நூலை ஒட்டி, அன்புத் தொடர்பின் பல்வேறு
நிலைகளைத் தெளிவாக வகை செய்துள்ளனர். ரோடியோன்
ராஸ்கோல்னிக் கின் (Rodion Raskolnikov) உள்நோக்கங்களும்
எண்ணங்களும் மருத்துவ உளவியல் பற்றி ஓரளவு அறிவு தரும்
நிலையில்பகுத்தாயப் பெற்றுள்ளன. உண்மையாகவே பிரெளஸ்ட்
நினைவு பற்றிய ஒரு முழுமையான உளவியற் கொள்கையைக்
கொண்டுள்ளார். இக்கொள்கை, அவரது இலக்கிய ஆக்கத்தி
லும் சிறப்பிடம் வகிக்கின்றது. கொன்ராட் ஐகன் (Conrad
Aiken) அல்லது வால்டோ பிராங்க் (Waldo Frank) போன்ற
நாவலாசிரியர்கள், பிராய்டின் உளப்பகுப்பாய்வைத் தன்னுணர்
வோடு தங்களது இலக்கியத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

ஓர் ஆக்கியோன், தான் படைக்கும் பாத்திரங்களிலும்
அவற்றிற்கிடையே அமைந்த தொடர்களிலும் உளவியலை
ஒன்றியியைத்து அமைப்பதில் வெற்றி பெறுகிறானா என்ற வினா
எழலாம். உளவியல் பற்றிய அறிவு அல்லது கொள்கைகள்
மட்டும் போதுமானதன்று. அவை, இலக்கியத்தில் வரும் வேறு
எச்செய்திகளையும் போன்று, எடுத்துக்காட்டாகக் கடற்பயணம்
(Navigation) வானநூல் (Astronomy) அல்லது வரலாறு பற்றிய

செய்திகள் போன்று பொருளாகவோ உட்பொருளாகவோ அமையும். சிலவேளைகளில் சமகால உளவியல் கொள்கைகளை இலக்கியத்தில் குறிப்பிடுவது ஐயத்திற்கிடமாகலாம் அல்லது குறைக்கப்படலாம். சில எலிசபெத்துக் கால உளவியல் திட்டத் தினுள் ஹாம்ஸெட், ஜேக்குஸ் என்ற ஷேக்ஸ்பியரின் பாத்திரங்களைப் பொருத்தி அமைக்கச் செய்யப் பெற்ற முயற்சிகள் தவறானவை என்று தோன்றுகின்றன. ஏனெனில் எலிசபெத்துக்கால உளவியல் ஒன்றிற்கொன்று முரணான நிலையைக் கொண்டது, தெளிவற்றது, குழப்பமுடையது. ஹாம்ஸெட்டும் ஜேக்குஸும் ஈட்டப்பண்பினை மட்டும் கொண்டவர்களல்லர். ராஸ்கோல்னிக் கும் சோரலும் சில உளவியல் கொள்கைகளுக்கு ஏற்ப அமைந்துள்ளனர் எனினும் முழுமையாக, தொடர்பாக அப் பொருத்தம் அமையவில்லை.

சோரல் சிலவேளைகளில் உணர்வு வயப்பட்டு ஒழுகுகிறார் ராஸ்கோல்னிக்கின் தொடக்க காலக் குற்றம் போதுமான அளவிற்குத் தூண்டப்பெறவில்லை. இந்நூல்கள் அடிப்படை நிலையில் உளவியல் கல்விகளோ உளவியற் கொள்கை விளக்கங்களோ அல்ல. ஆனால் இவை நாடகங்கள்; உணர்ச்சி வேகம் பெற்ற இன்பியல் நாடகங்கள் (Melodramas). இவற்றிற்கு உண்மை நயமுடைய உட்கோளைவிட, உணர்வைத் தொடும் சூழல்களே இன்றியமையாதவை. உணர்வு ஒழுக்குடைய நாவல்களை ஆய்ந்தால், அவை உண்மையான உளப்பாங்கை எடுத்துக் காட்டுவன அல்ல. அவை சித்திரிக்கும் உணர்வு ஒழுக்கு நமது உள்ளத்தை நாடகப் பாணியில் ஆக்கும் உத்தி மட்டுமேயாகும் என்பதை விரைவில் காண இயலும். பால்கனர் (Faulkner) படைத்த 'ஒலியும் சீற்றமும்' (The sound and the Fury) என்ற படைப்பில் வரும் மடையனான பென்னி (Benjy) அல்லது திருமதி ப்ளூம் (Mrs. Bloom) எத்தகையவர் என்று நாம் திட்டமாக அறிய அது வழி செய்யும். இவ்வழிவகை அறிவியல் நிலையுடையது எனவோ உண்மை நயமுடையது எனவோ கூறுவதற்கு ஏற்ற நிலை அதில் அதிகமாக இல்லை.

இலக்கியப் பாத்திரங்களை உளவியல் உண்மைக்கேற்ப ஒழுகும்படி அமைப்பதில், ஆக்கியோன் வெற்றியடைவதாக நாம் கொள்ளினும் இவ்வித உண்மை, கலைப்பயன் உடையதா என்ற வினாவை நாம் நிச்சயமாக எழுப்பலாம், சிறந்த பல கலைகள்

அக்காலத்திற்குரிய அல்லது அடுத்து வரும் காலத்திற்குரிய உள வியல் அளவு நிலைகளைத் தொடர்ந்து மீறி வருகின்றன.) அவை பொருந்தாச் சூழ்நிலைகள், வினோதமான உள்நோக்கங்கள் ஆகியவற்றின் வாயிலாக செயலாற்றுகின்றன. சமூக உண்மையைப் போன்றே உளவியல் உண்மையும் இலக்கியத்தில் ஓர் இயல்பான அளவு நிலையாக அமைவதை நாம் வேண்டுகிறோம். உலகப் பொதுப்பயனுடையதாக அது அமையாமலிருக்கலாம். சில வேளைகளில் உளவியல் உட்கருத்து, உண்மையாகவே கலைப்பயன் மிகுவிக்கலாம். சில வேளைகளில் முக்கியமான கலைப்பயன்களான உட்செறிவு, இசைவிளைவு என்பவற்றை அது கூட்டுகிறது. இத்தகைய உட்கருத்தை, உளவியல் கொள்கை பற்றிய அறிவின் வாயிலாக அடைவதைவிடச் சிறப்பாகப் பிற வழிவகைகளின் துணையால் அடையலாம். உளத்தையும் அதன் செயற்பாட்டையும் தன்னுணர்வோடு ஒழுங்கு முறையாக விளக்கும் கொள்கை என்ற பொருளில் உளவியல் கலைக்குத் தேவையற்றது. உளவியல் தன்னில்தானே கலை மதிப்பு உடையதன்று.

சில தன்னுணர்வுக் கலைஞர்களைப் பொறுத்த வரையில், உளவியல் அவர்களது உண்மை யுணர்வைச் செறிவுடையதாகக் கியிருக்கலாம். ஆழ்ந்து நோக்கும் ஆற்றலை அவர்களிடம் வளர்த்திருக்கலாம். இதுவரை கண்ணிற் படாத புதுமாதிரிகளை அமைக்கும் வழியை வகுத்தளித்திருக்கலாம். ஆனால் உளவியல், அதன் நிலையில் நின்றால், இலக்கிய ஆக்கத்திற்குரிய முன் ஆயத்தம் மட்டுமேயாகும். இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள உளவியல் உண்மைகள், அவ்விலக்கியத்தின் இசைவினைப்பையும் உட்செறிவையும் சிறப்பித்தாலன்றிக் கலைப்பயன் உடையவையல்ல. அதாவது சுருங்கக் கூறின், அது கலையாயின் கலைப்பயன் உடையது.

இலக்கியமும் சமுதாயமும்

இலக்கியம் ஒரு சமுதாய நிலையம். சமுதாயப் படைப்பான மொழியைத் தனது இடைத்தளமாக பயன்படுத்துகிறது. சமிக்ஞை, யாப்பு போன்ற இலக்கிய மரபின்பாற்பட்ட உத்திகள், அவற்றின் இயல்பிலேயே சமுதாயப் பாங்கானவை. அவை சமுதாயத்தினின்று மட்டுமே எழக் கூடிய மரபும் கூட்டிக் காட்டு நிலையும் (Norm) ஆகும். மேலும் இலக்கியம் வாழ்வை ஒட்டி அமைகிறது. இயற்கை உலகமும் தனிமனிதனது அக உலகமும் இலக்கியத்திற்குரிய பொருளாக இருந்தாலும் கூட, வாழ்வு பெரும்பாலும் ஒரு சமுதாய உண்மை நிலை. கவிஞனும் ஒரு சமுதாய உறுப்பினன், குறிப்பிடத்தக்க சமுதாய மதிப்பைப் பெற்றவன், சமுதாயம் வழங்கும் புகழையும் பயனையும் ஓரளவு பெறுபவன். அவன் ஓர் அவையினரிடையே பேசுகிறான். அவர்கள் ஒருவேளை புனையப்பெற்ற அவையினராக இருக்கலாம். இலக்கியம், சில குறிப்பிட்ட சமுதாய நிலையங்களோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாகவே வழக்கமாக எழுந்துள்ளது. முற்காலச் சமுதாயத்தில், சடங்குகள், மாயவித்தை, வேலை, விளையாட்டு ஆகியவற்றினின்று கவிதையை நாம் வேறுபடுத்த இயலாது. மேலும் இலக்கியத்திற்கு ஒரு சமுதாயப் பணி அல்லது பயன் உண்டு. இதனை முற்றிலும் தனிப்பட்டதாகக் கொள்ள முடியாது. எனவே இலக்கியக் கல்வி எழுப்பும் வினாக்களில் பல, முடிவாக அல்லது குறிப்பாகவாவது சமுதாய வினாக்கள் ஆகும். இவை இலக்கிய மரபு, வழக்குகள், கூட்டிக் காட்டு நிலைகள், வகைகள், சமிக்ஞை, பழங்கதைகள் பற்றியவை. (தாமர்ஸுடன் (Tomars) இணைந்து ஒருவர் பின்வருமாறு வகுத்துரைக்கலாம்: “புருகியல் நிலையங்கள் சமுதாய நிலையங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையல்ல, அவை சமுதாய நிலையங்களின் பகுதிகளும் அல்ல, அவற்றை ஒரு வகையான சமுதாய நிலையம் எனலாம், இவை பிற சமுதாய நிலையங்களோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவை.”

எவ்வாறாயினும், வழக்கமாக 'இலக்கியமும் சமுதாயமும்' பற்றிய ஆராய்ச்சி மிகக் குறுகிய நிலையில் அல்லது புறநிலையில் அமைந்துள்ளது. (ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயச் சூழ்நிலையோடும் பொருளாதார சமூக அரசியல் முறைகளோடும் இலக்கியம் கொண்டுள்ள தொடர்பு பற்றி வினாக்கள் எழுந்தன. இலக்கியத்தின் மேல் சமுதாயம் செலுத்தும் செல்வாக்கை விளக்கவும் சமுதாயத்தில் இலக்கியம் பெற்றுள்ள இடத்தை வகுத்து மதிப்பிடவும் முயற்சிகள் செய்தனர்.) ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாய தத்துவத்தைக் கொண்டவர்கள் எனத் தம்மைக் குறிப்பிடுபவர்கள், இலக்கியத்தை இவ்வாறு சமுதாய நோக்கோடு கற்கும் முறையை வளர்த்தனர். (மார்க்ஸ் கொள்கையினர், இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையில் உள்ள தொடர்புகளைக் கற்பதுடன், இன்றைய சமுதாயத்திலும் வகுப்புப் பிரிவினைகளற்ற வருங்கால சமுதாயத்திலும் இத் தொடர்புகள் எவ்வாறு அமையவேண்டும் என்பது பற்றிய கருத்துக்களையும் கொண்டுள்ளனர்.) இக்கருத்துக்களை அவர்கள் தெளிவாக விளக்கியுள்ளனர். இலக்கியத்தை அதற்குப் புறம்பான—அரசியல், அறநிலை—அடிப்படை நிலைகளை வைத்து மதிப்பிடும், 'தீர்வு கூறும் திறனாய்வை' (Judicial Criticism) அவர்கள் கைக்கொள்கின்றனர். எத்தகைய சமூகத்தொடர்புகளும், குறிப்புக்களும் இலக்கியங்களில் அமைந்துள்ளன, அமைகின்றன என்பதைக் கூறுவதோடு அமையாது, இவை எவ்வாறு அமைந்திருக்க வேண்டும் என்பதையும் கூறுகின்றனர். இவர்கள் இலக்கியத்தையும் சமுதாயத்தையும் பற்றிக் கற்கும் மாணவர்கள் மட்டுமல்லர்; வருங்காலத்தை உணர்ந்து உரைப்பவர்கள்; தலைமை பூண்பவர்கள்; பிரசாரவாதிகள். இவ்விருவகைத் தொழில்களையும் வேறுபடுத்துவது இவர்களுக்குக் கடினமானது.

“சமுதாயத்தைச் சொல்லில் வடித்தளிப்பதே இலக்கியம்” என்றார் டி. டி. போனால்ட் (De Bonald). இந்த மேற்கோளுடன் இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு பற்றிய ஆய்வு வழக்கமாகத் தொடங்குகிறது. ஆனால் இந்த மேற்கோள் தரும் பொருள் யாது? குறிப்பிட்ட எக்காலத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும், அக்காலச் சமுதாயச் சூழ்நிலையை இலக்கியம் சரியாகப் பிரதிபலிக்கும் என்று பொருள் கொண்டால், அது தவறானது. சமுதாயத்திலுள்ள சில நிலைகளை

இலக்கியம் சித்திரிக்கிறது எனில், அது மிகத் தெளிவற்ற எளிய கூற்று. இலக்கியம் வாழ்வைப் பிரதிபலிக்கிறது அல்லது விளக்குகிறது எனில், அது அதையிடத் தெளிவற்றது. எழுத்தாளன் தனது அனுபவத்தையும் வாழ்வு பற்றிய மொத்தக் கருத்தையும் வெளியிடாது இருக்க இயலாது. ஆனால் அவன் முழுவாழ்வையோ ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் வாழ்ந்த முழு வாழ்வையோ முற்றும் முடிந்த நிலையில் விளக்கமாக வெளியிடுகிறான் என்று கூறுவது தவறு என்பது தெளிவு. ஓர் ஆக்கியோன் தனது காலத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் பிரதிநிதியாக அமைந்து, தன் கால வாழ்வை முழுநிலையில் வெளியிட வேண்டும் என்று கொண்டால் அது அவனை மதிப்பிடுதற்குப் பயன்படுத்தும் ஒரு குறிப்பிட்ட அடிப்படை நிலையாக அமைகிறது.) மேலும் இச்சொற்றொடரில் வரும் 'முழுநிலை', 'பிரதிநிதி' என்ற சொற்களுக்கு நிச்சயமாக மிக்க விளக்கமான பொருள் தேவை. சமுதாயப் பாங்கில் அமைந்த பல திறனாய்வுகளில், எழுத்தாளன், குறிப்பிட்ட சில சமுதாயச் சூழல்கள் பற்றி அறிந்திருக்க வேண்டும் என்ற கருத்து அமைந்துள்ளது. சான்றாக, தொழிலாள வகுப்பினரின் நிலைமை பற்றிய அறிவு அவனுக்குத் தேவை அல்லது திறனாய்வாளனின் தனிப்பட்ட போக்கையும் கருத்து நிலையையும் அவன் பகிர்ந்து கொள்ள வேண்டும்.

இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு பற்றி முடிவு செய்வதுவரை, மதிப்பீட்டுத் திறனாய்வு பற்றிய சிக்கலை அகற்றிவைப்பது நலம். (சுட்டிக்காட்டு நிலைத் தொடர்புகளினின்று வேறான) இவ்விளக்கத் தொடர்புகள் உடனடியான வகுப்பு முறைக்கு வழி செய்கின்றன.

முதலில், எழுத்தாளனது சமூகவியல், அவன் ஈடுபட்டுள்ள இலக்கியத் தொழில், இலக்கியத்துறை, இலக்கியப் படைப்புக்கு அடிப்படையாக அமைந்த பொருளாதார நிலை, அவன் சமுதாயத்தில் தோன்றிய இடம், அவன் பெற்றுள்ள சமுதாய மதிப்பு, அவனது சமுதாயக் கோட்பாடு ஆகியவை பற்றிய வினா எழுகிறது. இவை பற்றிய செய்திகள், இலக்கியமல்லாத பிற சான்றுகளிலும் செய்திகளிலும் வெளியிடப்பட்டிருக்கலாம். அடுத்து இலக்கியப் படைப்புகளில் காணப்படும் சமுதாய உட்பொருள், குறிப்புகள், சமுதாய நோக்கங்கள் பற்றிய சிக்கல் அமைகிறது. கடைசியாக, அவையினரைப்பற்றிய சிக்கலும்

இலக்கியம் சமுதாயத்தில் அடைந்துள்ள செல்வாக்கு பற்றிய சிக்கலும் எழுகின்றன. (ஓர் இலக்கியம் அது தோன்றிய சமுதாய அமைப்பாலும் அக்காலச் சமுதாய மாற்றத்தாலும் வளர்ச்சியாலும் எந்த அளவு பாதிக்கப்படுகின்றது, சார்ந்தமை கிறது என்பது பற்றிய வினா தோன்றுகிறது. இவ்வினா, எழுத் தாளானது சமூகவியல், இலக்கியத்தின் சமுதாய உட்பொருள், சமுதாயத்தில் இலக்கியம் பெறும் செல்வாக்கு என்ற நமது சிக்கலின் மூன்று பிரிவுகளுள் ஒன்றின் கீழ் எவ்வாறாவது அடங்கிவிடும். சார்ந்தமைந்த நிலை அல்லது காரண காரிய நிலை என்று கூறும்போது, நாம் கருதும் பொருள் யாது என்பதைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். இறுதியாகப் பண்பாட்டு ஒருமைப்பாடு, அதிலும் குறிப்பாக நமது பண்பாடு எவ்வாறு ஒன்றியியைந்து அமைந்துள்ளது என்பது பற்றிய சிக்கலைக் காணலாம்.

ஓவ்வொரு எழுத்தாளனும் ஒரு சமுதாய உறுப்பினன் எனவே, அவனை ஒரு சமுதாயத்தினனாகக் கற்கலாம். இவ்வாறு கற்பதற்கு அவனது வாழ்க்கை வரலாறே முக்கியமான ஆதாரம். எனினும் இத்தகைய கல்வி, எளிதில் அவன் தோன்றி வாழ்ந்த சூழல்களில் ஒன்றைப் பற்றியதாக விரிந்து செல்லக்கூடும். எழுத்தாளன் தோன்றிய சமுதாயம், குடும்பப் பின்னணி, அவனது பொருளாதார நிலை ஆகியவை பற்றிய செய்திகளை நாம் திரட்டலாம். இலக்கியவரலாற்றில், பிரபுக்களும், இடைத் தர, தொழிலாள வகுப்பாரும் வகித்த பங்கு என்ன என்பதையும் நாம் காட்ட முடியும். எடுத்துக்காட்டாக தொழில்துறை வியாபாரத்துறை வகுப்பார் அமெரிக்க இலக்கியப் படைப்பில் வகித்த சிறந்த பங்கை நாம் விளக்கலாம். தற்கால ஐரோப்பிய இலக்கியத்துறை மிகுதியாக இடைத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த எழுத்தாளர்களைப் புதிதாகத் தோற்றுவித்துள்ளது எனப்பள்ளி விவரம் மூலம் நிறுவலாம். ஏனெனில் பிரபுக்கள் புகழைத்தேடு வதிலும் ஓய்வை நாடுவதிலும் மூழ்கியிருந்தனர். தாழ்ந்த வகுப்பினருக்கோ கல்வி பெறுவதற்குரிய வாய்ப்புகள் இல்லை. இங்கிலாந்தைப் பொறுத்தவரையில் இக்கருத்துக்கு ஏராளம் விதிவிலக்குகள் உண்டு. உழவர் தொழிலாளர் ஆகியோரது மக்கள் பழைய ஆங்கில இலக்கியத்தில் அருகியே தோன்றுகின்றனர். பெர்ன்ஸ்(Burns), கார்லைல் போன்றோர் இதற்கு விதிவிலக்காக அமைந்தவர்கள். குடியாட்சி-ஸ்காட் பள்ளி முறை

யைக்குறிப்பிட்டுஇந்நிலைக்கு விளக்கம்அளிக்கலாம். ஆங்கிலஇலக்கியத்தில் பிரபுக்கள் வகிக்கும் பங்கு வழக்கத்திற்கு மாறாக அதிகமாக அமைந்துள்ளது. முதற்பிறப்புரிமை நிலவாத பிறநாடுகளில் காணப்படுவதைவிட, இங்கு பிரபு வகுப்பார் தொழில் செய்வோருடன் கலந்து பழகுவதே இந்நிலைக்கு ஓரளவு காரணம். ஒரு சிலரைத், தவிர, தற்கால ரஷிய எழுத்தாளர்களில் கான்கரோவுக்கும் (Goncharov) செக்கோவுக்கும் (Chekhov) முந்திய அனைவரும் பிரபுக் குடும்பத்தைச் சார்ந்தவர்கள். டாஸ்டோ வெஸ்கியின் தந்தை மாஸ்கோ ஏழை. மருத்துவநிலையத்தில் மருத்துவராகப் பணியாற்றி, தமது பிற்கால வாழ்க்கையில்தான் நிலபுலன்களையும் அடிமைகளையும் ஈட்டினார். எனினும் டாஸ்டோவெஸ்கியும் பெருமகனேயாவார்.

இத்தகைய கருத்துக்களைச் சேகரிப்பது எளிது. ஆனால் இவற்றை விளக்குவது கடினம். ஓர் ஆக்கியோனின் சமுதாயக் கொள்கையையும் கடப்பாட்டையும் அவன் தோன்றிய சமுதாயம் வகுத்தளிக்கின்றதா? தாம் பிறந்த குழுவிற்குத் துரோகம் செய்வதற்குச் சான்றாக ஷெல்லி, கார்லைல், டால்ஸ்டாய் போன்றோரின் நிலை அமையும். ரஷியாவுக்கு வெளியே தோன்றிய பொதுவுடைமை (Communist) எழுத்தாளர்களில் பலரும் தொழிலாள வகுப்பைச் சார்ந்தவர்களல்லர். எழுத்தாளர்கள் தோன்றிய சமுதாயம், அவர்களது சமுதாயக் கடப்பாடு ஆகியவற்றை நுட்பமாகக் கண்டு நிலைநிறுத்த ரஷியத் திறனாய்வாளர்களும், மார்க்ஸ்-திறனாய்வாளர்களும் விரிவான ஆய்வு நடத்துகிறார்கள். இவ்வாறு பி. என். சாகுலின் (P. N. Sakulin) தற்கால ரஷிய இலக்கியம் பற்றிய தமது ஆய்வை, உழவர்கள், இடைத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த சிறு வியாபாரிகள், சுயேச்சையான சிந்தனையாளர், வகுப்புச் சார்பற்ற அறிவாளிகள், இடைத்தர வகுப்பார், பிரபு வகுப்பார், புரட்சி மனப்பான்மையுடைய தொழிலாளிகள் ஆகிய வகுப்பினருக்குரிய இலக்கியங்களிடையே அமைந்துள்ள நுட்பமான வேறுபாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு செய்கிறார். பழைய ரஷிய இலக்கியங்கள் பற்றிக் கற்கும் ரஷிய அறிஞர்கள், ரஷிய நாட்டுப் பிரபுவம்சத்தில் உள்ள பிரிவுகள், துணைப்பிரிவுகள் இவற்றிடையே விரிவான வேறுபாடுகளை அமைக்க முயற்சி செய்கின்றனர். புஷ்கின் (Pushkin), கோகல் (Gogol), டர்கின் (Turgenov), டால்ஸ்டாய் (Tolstoy) போன்றோரை, பரம்பரைச் செல்வத்தா

லும் முன்னேத் தொடர்பாலும் பிரபுக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த வர்கள் எனக் காட்டலாம். ஆனால் புஷ்கின், நிலமுடைப் பெரு மக்களாயிருந்து எளியவரானவரது உள்ளார்வங்களைக் கொண்டிருந்தார் என்றும் உக்ரேனிய (Ukrainian) நிலச்சுவான்தாரின் ஆர்வங்களை, கோகல் ஆதரித்தார் என்றும் தெளிவிக்க இயலாது. இவர்களது இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள பொதுக்கருத்தும் ஒரு குறிப்பிட்ட குழு, வகுப்பு, கால எல்லைகளைக் கடந்து இவ்விலக்கியங்கள் பாராட்டப் பெறும் நிலையும் இத்தகைய முடிவு தவறானது என்று நிறுவுகிறது.

சமுதாயத்தில், எழுத்தாளன் பெறும் மதிப்பு, அவனுக்குரிய கடமை, அவனது சமுதாயக் கொள்கை ஆகியவை பற்றி எழும் வினாக்களில், அவன் தோன்றிய சமுதாயம் வகிக்கும்பங்கு மிகக் குறைவானது. ஒரு வகுப்பைச் சார்ந்த எழுத்தாளன் பிறிதொரு வகுப்பிற்குப் பணியாற்றுகிறான். பெரும்பாலான அரசவைக் கவிதைகளைப் பாடியவர்கள் தாழ்ந்த நிலையில் பிறந்தவர்களே. அவர்கள் தங்களை ஆதரிக்கும் வள்ளல்களின் கருத்திற்கும் சுவைக்கும் ஏற்ப கவிதைகளை யாத்தனர்.

எழுத்தாளனது சமுதாயக் கடமை, போக்கு, கொள்கை ஆகியவற்றை எழுத்தாளனது படைப்புக்களினின்று மட்டுமல்ல, அவனது, வாழ்க்கை பற்றிக் குறிப்புத்தரும் இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான பிற ஆதாரச் சான்றுகளினின்றும் கற்கலாம். எழுத்தாளன் ஒரு நாட்டின் குடிமகன்; சமுதாய அரசியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த வினாக்களுக்கு அவன் மறுமொழி அளிக்கிறான்; தான் வாழ்ந்த கால நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு கொள்ளுகிறான்.

தனிப்பட்ட எழுத்தாளரின் அரசியல் சமுதாயக் கண்ணோட்டங்களைப் பற்றி அறியப் பெரும் முயற்சி செய்கின்றனர். அண்மையில் இக்கருத்துக்களில் அமைந்துள்ள பொருளாதாரக் கண்ணோட்டத்தை அறிவதில் மிக ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். இவ்வாறு, பென் ஜான்சனின் பொருளாதாரப் போக்கு இடைக்காலப் பொருளாதாரப் போக்கை ஆழமாகக் கௌரண்டது என்று எல். சி. நைட்ஸ் (L. C. Knights) வாதாடினார். பென் ஜான்சன் தம் காலத்தில் வாழ்ந்த பலநாடக ஆசிரியர்களைப் போன்று, வட்டி வாங்குபவர்களையும் தனி உரிமைக்குத்தகைக்காரர்களையும் கொள்ளை இலாபம் பெறுபவர்களையும், மேற்பார்ப்பவர்களையும் நகையாடியிருக்கிறார் என்பதை இவர் காட்டுகிறார்.) அனேக

இலக்கியங்களை—எடுத்துக்காட்டாக ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய வரலாற்று நாடகங்கள், சுவிவ்ட் (Swift) எழுதிய 'கலிவரது பயணம்' (Gulliver's Travels) ஆகியவற்றை—அக்கால அரசியல் சூழ்நிலையை வைத்துப் பொருள் விளக்குவர். எழுத்தாளனது சமுதாய அறிக்கைகள், தீர்மானங்கள், செயற்பாடுகள் ஆகியவற்றை அவனது இலக்கியத்தில் வரும் சமுதாயக் கருத்துக்களோடு ஒரு போதும் குழப்பலாகாது. இவ்விரு நிலைகளையும் வேறுபடுத்தி வைக்க வேண்டும். இதற்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டாக அமைபவர் பால்ஸாக் அவர் பழைய முறைக்கும் பிரபு வம்சத்திற்கும் சமயத்துறைக்கும் ஆதரவாகப் பரிந்து பேசுகிறார் என்றாலும், புதுமை நாடுபவரையும் ஆழ்ந்த சிந்தனையாளரையும் இடைத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த ஆற்றல் வாய்ந்த புதிய மனிதரையும் படைப்பதிலேயே அவரது உள்ளார்வமும் கற்பனையும் பெரிதும் ஈடுபட்டன. எனவே, ஒரு ஆக்கியோனது கொள்கைக்கும் பயிற்சிக்கும் இடையிலும் அவனுக்குரிய நம்பிக்கைக்கும் படைப்புக்கும் இடையிலும் குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடுகள் இருக்கலாம்.

ஓர் எழுத்தாளன் தோன்றிய சமுதாயம், அவனது சமுதாயக் கடப்பாடு, கொள்கை ஆகியவை பற்றி எழும் சிக்கல்களை ஒழுங்குபடுத்தினால், அது, எழுத்தாளனது சமூகவியல் கல்விக்கு வழிவகுக்கும். அக்கல்வியில், எழுத்தாளனை ஒரு ஈட்டப்பண்பினனாகவோ அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கும் இடத்திற்கும் உரிய ஈட்டப்பண்பினனாகவோ அமைத்துக் கற்கலாம். எழுத்தாளர்கள், சமுதாயப் பாங்கோடு எந்த அளவுக்கு ஒன்றியிணைந்துள்ளனர் என்பதை வைத்து, எழுத்தாளர்களிடையே வேறுபாடு அமைக்க இயலும். மக்களின் ஆதரவை மிகுதியாகப் பெற்ற இலக்கியங்களில் இதுமிகநெருங்கியமைந்திருக்கும். மரபு மறுப்பு நிலையையும், புலவரது கவிதை அமைப்பையும் சுதந்திரமாக இலக்கியத்தை ஆக்கும் புலமையையும் எடுத்துக்கொண்டால் சமுதாயத்தினின்று அகன்ற இலக்கியத்தின் உச்சநிலையைக் காணலாம். பொதுவாக, தற்காலத்தில் மேலைநாட்டு இலக்கிய மேதைகள் வகுப்புக்கட்டுப்பாடுகளைக் குறைத்துக் கொள்கின்றனர். ஓரளவு வகுப்புச் சார்பற்ற தனிநிலையுடைய அறிவுத் துறையாளர் எழுந்துள்ளனர். இலக்கியத்திற்குச் சமுதாயம் அளித்துள்ள மதிப்பு, இலக்கியம் ஆளும் வகுப்பாரைச் சார்ந்தமைந்துள்ள அளவு, அது மலரத் துணை புரிந்த பொருளாதார

அடிப்படை, ஒவ்வொரு சமுதாயத்திலும் ஆசிரியன் பெற்ற மதிப்பு ஆகியவை பற்றித் தெளிவு காண்பது இலக்கிய சமூக வியலின் வேலையாகும்.

இத்தகைய வரலாற்றிற்குரிய பொதுவான புற அமைப்பு, ஏற்கெனவே ஓரளவு தெளிவாக அமைந்துள்ளது. புகழ் பெற்ற ப்ரசு இலக்கியத்துறையில் பொதுமக்களின் ஆதரவை மிக நாடி நிற்கும் பாடகன் அல்லது எடுத்துரைப்பவனைப் பற்றி நாம் கற்க வியலும். எடுத்துக்காட்டாக, புராதன கிரேக்க நாட்டுப் பாணன், பழைய டூட்டானிய மரபில் வரும் பாடகன், கீழ்நாடுகளிலும் ரஷியாவிலும் வாழும் நாடோடிக் கதை கூறும் பணியுடையோன், பழைய கிரேக்க நகர நாடுகளில் வாழ்ந்த துன்பியல் நாடக எழுத்தாளர், கிரேக்கக் குழுப் பாடல்களையும் (Dithyrambs) பிண்டாரிய (Pindar) பாடல்களையும் அமைப்போர் ஆகியோருக்கு அவர்களுக்கே உரிய, ஓரளவு சமயச் சார்பான நிலை உண்டு. யூரிப்டைஸ் ஆஸ்சிலஸுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது, இந்நிலை மெதுவாக வளர்ந்து மதச்சார்பற்ற நிலையாக மாறியிருப்பதைக் காண இயலும். ரோமப்பேரரசரின் கொடையையும் நல்லெண்ணத்தையும் நம்பி, அவர்களது அவைகளில் வாழ்ந்த வெர்ஜில் (Virgil), ஒரேஸ், ஓவிட் (Ovid) போன்றோரை நாம் சிந்திக்க வேண்டும்.

மடங்களில் வதிந்த துறவிகளும் அரசர் அல்லது பெருமக்கள் அவையில் வாழ்ந்த பாணர்களும் நாடோடி இசைப் பாடகர்களும் ஜெர்மானிய உணர்ச்சிப் பாடகர்களும் வீதியில் அலைந்த நாடோடி அறிஞர்களும் இடைக்காலத்தில் வாழ்ந்தவர்கள். எழுத்தாளன் கணக்கெழுதுபவனாகவோ அறிஞனாகவோ அல்லது பாடகனாகவோ மகிழ்வூட்டுபவனாகவோ பாணனாகவோ இருக்கிறான். ஆனால் இப்போது, பொகிமிய வேந்தனாகிய இரண்டாம் வின்செஸ்லாஸ் (WinCeslaus II) ஸ்காட்லாந்து(Scotland) வேந்தனான முதலாம் ஜேம்ஸ் (James I) போன்ற மன்னர்கள்கூட, கலைஞராகவும் அருங்கலை வினோதராகவும் கலையைப் பொழுது போக்காகக் கொண்டவர்களாகவும் உள்ளனர். ஜெர்மனிய உணர்ச்சிக் கவிஞர்-இசைவாணர் குழுவில் (Meistersang) கவிதை மன்றங்களும், கவிதைத்தொழிலுடையோரது தொகுதிகளும் நிறுவப்பெற்றன. மறுமலர்ச்சி இயக்கம் தோன்றியதும் இவற்றோடு தொடர்பற்ற எழுத்தாளர் குழு ஒன்று தோன்றியது. இவர்களே மானிடஞானிகள்,

இவர்கள் நாட்டுக்கு நாடு சுற்றித் திரிந்து பல வள்ளல்களுக்கு கவிதைத் தொண்டாற்றினர். பெட்ரார்ச் (Petrarch) என்பவரே தற்கால அவைப்புலவர்களில் முன்னணியில் நிற்பவர். இவர் தமது பதவியைக் குறித்து மிகப் பெருமிதமுடையவர். அரட்டினோ (Aretino) சுற்றித்திரியும் இலக்கியப்புலவர் குழுவின் பழமை வகையைச் சார்ந்தவர். இவர், தமது பாதுகாப்பின் கீழ் வாழ்ந்த எளிய உழவரிடமிருந்து பெற்ற வரிப்பணத்தை வைத்து வாழ்ந்தவர். இவரைப் பற்றிய மதிப்பைவிட அச்சமே மக்களிடம் நிலவியிருந்தது.

பிந்திய வரலாற்றில் ஒரு மாற்றம் நிகழ்கின்றது. சிறப்பான அல்லது சிறப்பற்ற வள்ளல்களால் ஆதரிக்கப் பெற்ற எழுத்தாளர், நூல் வெளியீட்டாளரின் ஆதரவை நாடி நிற்கின்றனர். வாசகர்களது நிலையை அறிந்தவர்களாக வெளியிடுவோர் அமைகின்றனர். எழுத்தாளர்களுக்குப் பிரபுக்கள் ஆதரவளித்த நிலை எங்கும் காணப்பட்ட பொது நிலையன்று. சமயத்துறையும் அதை அடுத்த நாடக அரங்கும் சில குறிப்பிட்ட வகையைச் சார்ந்த இலக்கியங்களுக்கு ஆதரவளித்தன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், இங்கிலாந்தில் வள்ளல் முறை மறையத் தொடங்கியது. முந்தின ஆதரவாளர்களையும் இழந்து, பிந்திய ஆதரவாளரான வாசகப் பொதுமக்களது ஆதரவையும் முழுவதும் பெறாத காலத்தில் இலக்கியம் பொருளாதார நிலையில் சிக்கித் தவித்தது. கிரப் வீதியில் வாழ்ந்த டாக்டர் ஜான்சனது தொடக்கக்கால வாழ்வும், செஸ்டர்பீல்ட் பிரபுவை (Lord Chesterfield) அவர் புறக்கணித்த நிலையும் மேற்கூறிய மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன என்பதைச் சுட்டுகின்றன. ஆனால் இதற்குச் சுமார் இருபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், ஹோமரின் இலக்கியங்களை மொழி பெயர்த்துப் போப் பெரும் செல்வத்தைத் திரட்டினார். உயர்குடி மக்களும் பல்கலைக்கழகத்தாரும் அவரது மொழி பெயர்ப்புக்குச் சிறந்த ஆதரவு நல்கினர்.

ஸ்காட், பைரன் போன்ற கவிஞர்கள் இலக்கியச்சுவை, பொதுமக்களது கருத்து ஆகியவற்றில் பெரும் செல்வாக்குச் செலுத்திய பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான், எழுத்தாளர்களுக்குப் பெருமளவில் பொருள் உதவி கிடைத்தது. எழுத்தாளரது மதிப்பையும் சுதந்திரத்தையும் வால்டயர் (Voltaire), கதே போன்ற எழுத்தாளர் பெருக்கினார்கள். வாசகப் பொதுமக்களது எண்ணிக்கை வளர்ச்சியுற்றது. இலக்கியங்களைப்

பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்கும் எடின்பர்க் (Edinburgh), காலாண்டு - இதழ் (Quarterly) போன்ற பெரும் திறனாய்வுச் சஞ்சிகைகள் நிறுவப்பெற்றன. இவற்றின் காரணமாக, இலக்கியம் மிகத் தன்னுரிமை பெற்ற நிலையமாக மாறியது. 1822-இல் ப்ராஸ்பர் டி பராண்டி (Prosper De Barante), இந்நிலை பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலேயே நிலவியது என எழுதியுள்ளார்.

ஆஷ்லி தாண்டைக் (Ashley Thorndike) வலியுறுத்தியது போலவே, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் உள்ள அச்சிட்ட இலக்கியத்தின் பண்பு அதன் கீழ்நிலையோ சாதாரண நிலையோ அன்று. ஆனால் அதன் தனிச்சிறப்பான நிலையேயாகும். அச்சேற்றப் பெற்ற இவ்விலக்கியங்கள் ஒருமைப்பாடுடைய அல்லது ஒத்த பண்புடைய பொதுமக்களுக்காக எழுதப்படவில்லை. பல விதமான பொதுமக்களிடையே பகுக்கப்பட்டன. அதன் விளைவாக, பல பொருள், ஆர்வங்கள், நோக்கங்கள் இவற்றின் அடிப்படையில் வகை செய்யப்பட்டுள்ளன. 'புனைகதையும் வாசகப் பொதுமக்களும்' (Fiction Reading Public) என்ற நூலை தாண்டைக்கின் கருத்திற்கு அளிக்கப் பெற்ற அறிவுரை எனலாம். இதில், திருமதி. க்யூ. டி. லீவிஸ் (Mrs. Q. D. Leavis), 'பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் உயர்குடிப் பிறந்தவனும் கல்வித் துறையைச் சார்ந்தவனும் எதை வாசிக்கின்றனரோ அதையே, வாசிக்கக் கற்ற ஓர் உழவனும் வாசிக்கவேண்டி இருந்தது. ஆனால் இதற்கு மாறாக, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு வாசகர், 'பொதுமக்கள்' என்றழைக்கப்படாமல் பொருத்தமாக 'பொதுமக்களினர்' என்றழைக்கப்படுகின்றனர், என்று சுட்டிக் காட்டுகிறார். நமது காலத்தில், வெளியீடுகளும் மாத இதழ்களும் இன்னும் அதிகமாகப் பெருகிவருகின்றன. ஒன்பது முதல் பத்து வயதுடையவர்களுக்குரிய நூல்கள் உள்ளன; தனியாக வாழ்பவர்களுக்கான நூல்கள் உள்ளன. வணிக இதழ்களும், மனையிதழ்களும், ஓய்வுநாள் பள்ளிகளுக்குரிய வார இதழ்களும், மேற்கத்தியருக்கே உரிய இதழ்களும், காதல்-உண்மைக் கதைகளும் நிலவுகின்றன. வெளியிடுவோரும், இதழ்களும், எழுத்தாளர்களும் தத்தமக்குரிய தனிச் சிறப்பு-நிலையை அமைத்துக் கொள்கின்றனர்.

இவ்வாறு, இலக்கியத்தின் பொருளாதார அடிப்படை, எழுத்தாளன் சமுதாயத்தில் பெற்றுள்ள மதிப்பு ஆகியவை

பற்றிய கல்வி, எந்த வாசகர்களுக்காக இலக்கியத்தை எழுத் தானன் எழுதி, எவரது ஆதரவைப் பொருளாதார நிலையில் நாடிச் சார்ந்துள்ளானோ அந்த வாசகரைப் பற்றிய கல்வியோடு பின்னிப் பிணைந்துள்ளது. உயர்குடியைச் சார்ந்த வள்ளல்கள் கூட அவையினராக அமைகின்றனர். அடிக்கடி அவர்கள் தக்க அவையினராகக் காணப்படுகின்றனர். ஏனெனில், அவர்கள் கவிஞர்கள் தங்களைத் தனிப்பட்ட நிலையில் புகழவேண்டும் என்று விரும்புவதோடு அமையாது, தங்களது வகுப்புக்குரிய மரபுகளையும் இலக்கிய ஆசிரியன் திட்டப்படுத்த வேண்டும் என விரும்புகின்றனர். நாடோடி இலக்கியங்கள் தழைத்தோங்கிய இதற்கு முற்பட்ட காலச் சமுதாயங்களில், இலக்கிய ஆசிரியன் இதிலும் மிகுதியாக அவையினரைச் சார்ந்து நின்றான். அவன் படைப்பு அவையினருக்கு உடனடி நிறைவு அளிக்காவிடில் அவ் விலக்கியம் பரவாது. அரங்கில் நிகழ்த்தப் பெறும் இலக்கியங் களைப் பொறுத்தவரையில் அவற்றின் வெற்றி தோல்வியில் அவையினர் ஓரளவு திடமான பங்கு வகித்தனர். ஷேக்ஸ் பியரின் காலகட்டங்களிலும் அவரது மொழி நடையிலும் காணப் படும் வேறுபாடுகளை, அவரது அவையினரது நிலையில் ஏற்பட்ட மாறுதலோடு தொடர்புபடுத்திக் காணும் முயற்சிகளும் நிகழ்ந்து வருகின்றன. தென்கரையில் உள்ள திறந்த குளோபு அரங்கில் அவரது நாடகங்கள் நிகழ்த்தப் பெற்றபோது, அவரது அவை யினரில் எல்லாவகை மக்களும் அமைந்திருந்தனர். ஆனால் அடைத்த அரங்கான பிளாக் பிரயர்ஸில் (Black Friars) நாடகங்கள் நிகழ்த்தப் பெற்றபோது, உயர்தர வகுப்பினரே அவையில் அதிகமாக இடம்பெற்றனர். இதன் பின்னர் வாசிக்கத் திறன் பெற்ற பொதுமக்களது எண்ணிக்கை பெருகியது. இவர்கள் ஆங்காங்கு சிதறி வாழ்ந்தனர். ஒருமைப்பாடின்றி பலதரப்பட்டவர்களா யிருந்தனர். இத்தகைய பொதுமக்களுக் கும் ஆக்கியோனுக்கும் இடையில் அமைந்த தொடர்பு நேரடி யான தொடர்பாக அமையவில்லை. எனவே ஆக்கியோனுக் கும் பொதுமக்களுக்கும் இடையில் தெளிவான தொடர்பைக் காண்பது கடினமாக மாறியது. ஆக்கியோனையும் பொது மக்களையும் தொடர்புபடுத்துவதற்காக ஏராளமான இடை நிலைகள் அமைந்தன. வரவேற்பறை, சிற்றுண்டிச் சாலை, கலைக்கழகம், பல்கலைக்கழகம் போன்ற சமூக நிலையங்களும் கழகங்களும் ஆற்றிய தொண்டினைக் கற்கலாம். நூல் மதிப்புரைகள், இதழ்கள், வெளியீட்டகங்கள் ஆகியவற்றின்

வரலாற்றைக் காணலாம். திறனாய்வாளன் மிக இன்றியமையா இடையாளனாக அமைகிறான். இலக்கியச் சுவை - ஆய்நன், நூற்களைத் திரட்டுபவன், தொகுப்பவன் ஆகியோரது குழு ஒருவகை இலக்கியங்களை ஆதரிக்கலாம். எழுத்தாளர்களே தங்களுக்குள் ஒரு தனிப்பட்ட பொதுக் குழுவை அமைக்க முன் வரலாம். இது இன்றைய எழுத்தாளர்களையும் வருங்கால எழுத்தாளர்களையும் கொண்டிருக்கலாம். வெப்லன் (Veblen) என்பவரது கருத்துப்படி, அமெரிக்காவில் இலக்கியச் சுவையை நிறுவுவதில் சிறப்பாகப் பெண்கள் சிறந்த பங்கு வகிக்கின்றனர். சோர்ந்து வீடு திரும்பும் ஆடவருக்கு ஓய்வையும் அதே வேளையில் கலைகளைப்பற்றி அறிந்து சுவைக்கும் வாய்ப்பையும் அளிக்கின்றனர்.

இன்னும் பழைய மாதிரிகள் முற்றிலும் மாற்றி அமைக்கப் படவில்லை. தற்கால அரசாங்கங்கள் அனைத்தும் பல்வேறு நிலைகளில் இலக்கியத்தை ஆதரிக்கின்றன; அதற்கு ஊக்கம் அளிக்கின்றன. ஆதரவு என்று கூறும்போது நிச்சயமாக, கட்டுப்பாடு, மேற்பார்வை என்று பொருள்படும். கடந்த சில ஆண்டுகளில் நிலவிய தனி ஆட்சி (Totalitarian) இலக்கியத்தின் மேல் வெளிப்படையாகச் செலுத்திய செல்வாக்கை மிகைப்படுத்துவது கடினம். இதனது செல்வாக்கை எதிர் நிலையிலும் நேர் நிலையிலும் செலுத்தியது. நூல்களை எரித்தல், அவற்றில் குற்றம் காண்டல், வெளியிடாது தடுத்தல், தீவிரமாகக் கண்டனம் செய்தல் முதலியவை எதிர்நிலை முறைகளாம். உலகச் சமுதாயத்தின் பகுதிகளாக நாட்டுச் சமுதாயங்களைக் கொள்ளும் கொள்கை அல்லது சோவியத் சமூகநீதி - உண்மை நயம் (Socialist Realism) நிலவ ஊக்கம் அளிப்பது நேர்நிலை முறையாகும். இவ்வாறு, இத்தகைய கொள்கைகளின் குறிக்கோளுக்கேற்ப இலக்கியத்தைப் படைப்பதில் ஓர் இலக்கியம் வெற்றி காணாவிடினும், அது சிறந்த இலக்கியமாக அமைய முடியும். ஆனால் இவ்வாறு அரசாங்கத்தார் வகுத்த இலக்கியக் கட்டுப்பாடு, அதனை விருப்புடனோ விருப்பின்றியோ ஏற்று அதற்கேற்பப் படைக்கும் எழுத்தாளர்களுக்கு இலக்கிய ஆக்கத்திற்குத் தேவையான வாய்ப்புகளை வழங்கும் திறம் பெற்றிருந்தது என்பதை மறுக்க இயலாது. இவ்வாறு, கொள்கை அளவிலேனும் சோவியத் ரஷ்யாவில், இலக்கியம் சமூகத்திற்குரிய ஒரு கலையாக மறுபடி அமைந்தது. கலைஞன் சமுதாயத்தோடு மறுபடியும் ஒன்றிக் கலந்துள்ளான்,

இலக்கியத்தின் வெற்றி, அதன் வாழ்வு, அல்லது அழிவு, ஓர் ஆக்கியோன் பெறும் மதிப்பு, புகழ் போன்றவை யனைத்தும் சமுதாயத்தோடு தொடர்புடையவை. ஓரளவு இது இலக்கிய வரலாற்றிற்குரியது. ஏனெனில் எழுத்தாளனது மதிப்பையும் புகழையும், பிற எழுத்தாளர்மீது அவன் செலுத்தும் செல்வாக்கு, இலக்கிய மரபுகளை உருமாற்றி நிலைமாற்றுவதில் அவன் காட்டும் ஆற்றல் ஆகியவற்றை வைத்து அளவிடலாம். இலக்கியப்புகழ், அவ்விலக்கியத்தைப்பற்றித் திறமையாளன் அளிக்கும் கருத்தைப் பொறுத்தமைவது. ஆனால் இன்றுவரை, இலக்கியத்தைப்பற்றி ஒரு காலத்தைச் சார்ந்த பொது வாசகருக்குரிய கருத்தை வழங்குவதாகக் கருதப் பெறும் புற அறிக்கைகளை வைத்தே அவ்விலக்கிய ஆசிரியனுக்கிருந்த மதிப்பைக் காண்கின்றனர். எனவே, மாறிமாறி அமையும் இலக்கியச்சுவை பற்றிய கேள்வி சமுதாயப் பாங்கானது. எனவே இதனை மிகத் தெளிவாக, சமுதாய அடிப்படையில் அமைக்கலாம். ஓர் இலக்கியத்திற்கும் அதற்குச் சிறப்பளித்த ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயத்திற்கும் இடையிலுள்ள உண்மையான தொடர்புபற்றி விரிவாக ஆய்வு நடத்தலாம். அவ்விலக்கியத்திற்கு எத்தனை பதிப்புக்கள் வந்துள்ளன எவ்வளவு பிரதிகள் செலவழிந்துள்ளன என்பவற்றை வைத்து உரிய சான்றுகளைத் திரட்டலாம்.

சமுதாயத்தில் காணப்படும் பல்வேறு நிலைகள் அச் சமுதாயத்தின் இலக்கியச் சுவையில் அமையும் பல்வேறுபட்ட நிலைகளில் பிரதிபலிக்கின்றன. உயர் வகுப்பாருக்குரிய சுட்டிக் காட்டு நிலை, கீழ் வகுப்பினருக்குரியதாக மாறலாம். சில வேளைகளில் இதற்கு மாறாகவும் மாற்றம் நிகழலாம். நாடோடிக் கதைகளிலும் பழங்கலைகளிலும் நாம் காட்டும் ஆர்வம் இந் நிலையைக் காட்டுகிறது. அரசியல் முன்னேற்றத்திற்கும் பொருளாதார வளர்ச்சிக்கும் முருகியல் நிலைக்கும் இடையில் எவ்விதமான பொருத்தமும் அமையவில்லை. தொழிலாள வகுப்பினர், அரசியலில் தலைமை பெறுவதற்கு நெடுங்காலத் திற்கு முன்னரே அவர்கள் இலக்கியத்தில் தலைமை நிலை யடைந்துவிட்டனர். வயது, பால், சில குறிப்பிட்ட குழுக்கள், கழகங்கள் இவற்றினிடையே உள்ள வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் இலக்கியச்சுவை மாறும் நிலைபற்றி எழும் கேள்விகளில், சமுதாயத்தில் காணப்படும் பல்வேறு வகுப்புக்கள்

தலைட்டுமாறலாம் அல்லது வகுப்புப் பிரிவினை இல்லாமலும் ஆகலாம். தற்கால இலக்கியத்தில் பாணிநிலையும் இன்றி யமையாத ஒன்று. ஏனெனில் போட்டி மிகுந்த நெகிழ்ந்த அமைப்புடைய சமுதாயத்தில், உயர் வகுப்பாருக்குரிய சுட்டிக் காட்டு நிலைகள் மிக வேகத்தில் இலக்கியத்தில் இடம் பெறலாம். இவை எப்போதும் மாற்றப்படவேண்டியவை. இன்று இலக்கியச் சுவையில் நிகழும் விரைவான மாற்றங்கள் கடந்த சில ஆண்டுகளில் நிகழ்ந்த சமுதாய மாற்றங்களைப் பிரதிபலித்துக் காட்டுகின்றன. அதோடு கலைஞருக்கும் அவையினருக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு நெகிழ்ந்தமைந்துள்ளது என்பதையும் காட்டி நிற்கின்றது.

தற்கால எழுத்தாளர் சமுதாயத்தினின்று அகன்று தனித்து வாழும் நிலையைக் கிரப் வீதியும், கிரீன் விச் (Green Wich) கிராமமும் மரபு மறுப்பு நிலையும் குடியரிமை இழந்த அமெரிக்கர் நிலையும் விளக்கி நிற்கின்றன. இது பற்றிய சமூகவியற்கல்வி வரவேற்கப்படுகிறது. ("கலைஞர்கள் தம் குறிக்கோளுக்கும் தாம் வாழும் சமுதாயத்தின் குறிக்கோளுக்கும் இடையே பெரும் மாறுபாடு உள்ளது என்பதை உணரும்போது 'கலை கலைக்காகவே' என்ற கொள்கையை உருவாக்குகின்றனர். இக்கலைஞர்கள், தமது சமுதாயத்தோடு மிக்க வெறுப்புடையவர்களாகவே இருப்பர். சமுதாயத்தை மாற்றலாம் என்ற எதிர்பார்ப்பை இழந்தவர்கள்." இவ்வாறு ரஷிய சமூகவியலாளர் கொள்கையாளரான ஜார்ஜ் பிளிகனோவ் (George Plekhanov) நம்புகிறார். இத்தகைய சில சிக்கல்களைக் குறித்து லீவின், எல். சூக்கிங் (Levin. L. Schucking) இலக்கியச் சுவையின் சமூகவியலில் (Sociology of Literary Taste) குறிப்பிடுகிறார். அவர் பிறிதொரு இடத்தில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு அவையினர் என்ற நிலையில், குடும்பங்களும் பெண்களும் வகித்த பங்குபற்றி விரிவாக ஆய்ந்துள்ளார்.

இலக்கிய ஆக்கத்திற்கும் அதற்கு அடிப்படையாக அமைந்த பொருளாதார நிலைக்கும் இடையில் உள்ள உண்மையான தொடர்பு பற்றியும் ஓர் எழுத்தாளர்மீது பொதுமக்கள் செலுத்தும் செல்வாக்குப் பற்றியும் கற்க ஏராளமான சான்றுகள் திரட்டப்படுகின்றன. எனினும் இவை பற்றித் திட்டமான முடிவுகள் ஒருகாலும் நிறுவப்படவில்லை. இத் தொடர்பு, எழுத்தாளன் தன்னை ஆதரிக்கும் வள்ளலையோ

பொதுமக்களையோ முற்றிலும் சார்ந்தமையும் நிலையோ அல்லது அவர்கள் விருப்பத்திற்கேற்ப இலக்கியங்களைப் படைப்பதோவன்று, எழுத்தாளர் தங்களுக்கேற்ப அமைந்த தனிப்பட்ட வாசகர்களை உருவாக்குவதில் வெற்றியடையலாம். உண்மையில், கால்ரிட்ஜ் படைக்க அறிந்திருந்ததுபோன்று, ஒவ்வொரு புது எழுத்தாளனும் தனக்கு விருப்பமான இலக்கியச் சுவையைப் படைக்கவேண்டும்.

சமுதாயத்தால் எழுத்தாளன் பாதிக்கப்படுகிறான். அதோடு சமுதாயமும் அவனால் பாதிக்கப்படுகிறது. இலக்கியம் வாழ்வை உருவாக்கி அளிப்பதோடு அதைச் சீரமைக்கவும் செய்கின்றது.) இலக்கியத் தலைவன் தலைவரது வாழ்வை நோக்கித் தங்கள் வாழ்வைச் சீரமைக்கலாம். இலக்கியம் எதுவாயினும் அதற்கேற்ப மக்கள் அன்பு செலுத்துகின்றனர்; தவறு செய்கின்றனர்; தற்கொலை செய்துகொள்கின்றனர். அது கதே எழுதிய 'வெர்தியின் துயர்' என்ற இலக்கியமாகவோ தூமாஸ் (Dumas) எழுதிய 'துப்பாக்கி வீரர்' (Musketeers) என்ற இலக்கியமாகவோ இருக்கலாம். ஆனால் ஒரு நூல் அதைப் படிப்பவர்கள் மேல் செலுத்தும் செல்வாக்கை நுட்பமாக விளக்க இயலுமா? வசை இலக்கியங்களது செல்வாக்கை எப்போதாவது விளக்க இயலுமா? உண்மையாகவே அடிசன் (Addison) அவர் காலச் சமுதாயப் பழக்க வழக்கங்களை மாற்றியுள்ளாரா? அல்லது டிக்கன்ஸ் கடன் பட்டாருக்குரிய சிறைக்கூடங்களையும், மாணவர்களது பள்ளிச் சாலைகளையும் ஏழை எளியவருக்கான விடுதிகளையும் சீரமைக்கத் தூண்டியுள்ளாரா? "பெரும்போர் புரிந்த சிறுபெண்" உண்மையில் திருமதி ஸ்டவ் (Mrs. Stowe) தானா? இவரது போருக்கு நேராக வடதிசை வாசகர் கொண்டிருந்த போக்கை 'காற்றோடு போயிற்று' (Gone with the wind) என்ற நூல் மாற்றியதா? ஹெமிங்வேயும் பால்க்னரும் தங்கள் இலக்கிய வாசகர்மேல் எவ்வாறு செல்வாக்குச் செலுத்தினர், தற்கால தேசியக் கொள்கையின் தோற்றத்துக்கு இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு எந்த அளவு காரணமாக அமைந்தது? தேசப் பெருமையையும் வரலாற்று நிகழ்வுகளைப் பற்றிய பொதுவான நினைவையும் மிகுதிப்படுத்துவதில் ஸ்காட்லாந்தில் வால்டர் ஸ்காட்டும், போலாந்தில் (Poland) ஹென்ரிக் சின்கிவிக் (Henryk Sienkiewicz) செக்கோஸ்லோவாக்கியாவில் (Czechoslovakia) அலாய்ஸ்

ஜிராஸ்க்கும் (Alois Jirasek) எழுதிய வரலாற்று நாவல்கள் மிகத் தெளிவான பங்கு வகித்துள்ளன.

நூல்கள், முதியவர்களைவிட இளைஞர்களை நேரடியாகவும் மிக்க ஆற்றலுடனும் பாதிக்கின்றன; இலக்கியத்தைப் படிப்பதில் அனுபவம் குறைந்த வாசகர்கள், இலக்கியத்தை வாழ்வின் விளக்கம் என்று கொள்வதைவிட்டு, வாழ்வை அவ்வாறே சித்திரிப்பதே இலக்கியம் என்று கொள்கின்றனர்; ஒரு சில நூல்களையே கற்றவர்கள், அவற்றிற்களிக்கும் முழுச் சிறப்பை, பரந்து பல நூல்களையும் கற்கும் தொழில் நிலை வாசகர்கள் அளிக்க மாட்டார்கள், என இவ்வாறு உண்மையாகத் தோன்றுகின்ற ஒரு கருத்தை நாம் அமைக்க முடியும். ஆனால் இந்தக் கருத்திற்கப்பால் செல்ல இயலுமா? நாம் வினாத் தொகுதிகளையும் சமூகவியல் ஆய்விற்குரிய பிற முறைகளையும் பயன்படுத்த முடியுமா? சரியான தற்சார் பற்ற நிலையை அடைய இயலாது. ஏனெனில் யாரை வினவுகிறோமோ அவரது நினைவாற்றலையும் பகுத்தாயும் ஆற்றலையும் பொறுத்தே, ஒருவரது வரலாற்றை அறிய முயலும் நமது முயற்சி அமைய முடியும். மேலும், நாம் இவ்வாறு அறிந்து கொண்ட சான்றுகளை, தவறுகள் செய்யக்கூடிய ஒரு மனிதனே இணைத்துத் திறனாய்ந்து அளிக்க வேண்டியதாகவுள்ளது. ஆனால் இலக்கியம் எவ்வாறு அதனை வாசிப்பவர்கள் மேல் செலவாக்குச் செலுத்துகின்றது என்ற வினா முதன்மையானது; விடைகாண வேண்டியது: அனுபவத்தோடு பொருந்திய நிலையிலேனும் இதற்குப் பதிலளிக்க வேண்டும். நாம் இலக்கியத்தைப் பற்றியும் சமுதாயத்தைப் பற்றியும் பரந்த பொருளில் சிந்திப்பதால், இலக்கியத்தை ஆய்வனது அனுபவத்தோடு மட்டுமன்றி, மனித இனத்தின் அனுபவத்தோடு பொருத்தி விடை காண வேண்டும். இத்தகைய கேள்விகளைப்பற்றி நாம் இன்னும் கற்கத் தொடங்கவில்லை.

பொதுவாக, இலக்கியச் சமுதாயத் தொடர்புகள் பற்றிக் கற்கும் முறைகளில் பல, இலக்கியத்தைச் சமுதாயம் பற்றிய செய்திகளைத் தரும் ஆதாரச் சான்றுகளும் சமுதாயத்தின் உண்மை நிலையை அவ்வாறே சித்திரிக்கும் நூலாகவும் கொள்கின்றன. இலக்கியத்தினின்று ஒரு வகையான சமுதாய ஓவியத்தைக் காண முடியும் என்பதில் ஐயமில்லை. இலக்கியத்தை வரன் முறையாகக் கற்ற மாணவர்கள், அதினின்று கொண்ட

தொடக்கப் பயன்களில் இது ஒன்றாக இருந்தது என்பது உண்மை. ஆங்கிலக் கவிதையின் உண்மையான முதல் வரலாற்றாசிரியனான தாமஸ் வார்டன் (Thomas Warton), ஒரு காவத்திலுள்ள தனிச் சிறப்பான பண்புகளை அவ்வாறே அமைக்கும் தனித்தன்மை வாய்ந்த பயனும் ஒரு காலப் பழக்க வழக்கங்களை அவ்வாறே சித்திரித்து விளக்கும் சொற்றிறனும் இலக்கியத்திற்கு உண்டு என்று வாதாடினார். இவரையும், பண்டைக்காலம் பற்றிக் கற்கும் இவரது பின்னோடிகளையும் பொறுத்த வரையில் அடிப்படை நிலையில், இலக்கியம் ஆடை அணிகள், பழக்க வழக்கங்கள் பற்றிய செய்திகளைத் தரும் கருவூலம். நாகரிகத்தின், அதிலும் சிறப்பாக உயர்குடி மக்களின் நிலையையும் அவர்களது வீழ்ச்சியையும் பற்றிய செய்திகளை அளிக்கும் ஆதார நூல். தற்கால வாசகர்களில் பலரும் தாங்கள் படிக்கும் நாவல்களினின்றும் சிங்கிளயர் (Sinclair), லூவிஸ், கால்ஸ் வெர்தி (Galsworthy), பால்ஸாக், டர்கின் போன்ற எழுத்தாளர்களின் இலக்கியங்களினின்றும் வெளிநாட்டுச் சமுதாயங்களைப் பற்றிய தமது உளக் கருத்துக்களைக் கொண்டுள்ளனர்.

இலக்கியத்தைச் சமுதாயச்சான்று நூலாகப் பயன்படுத்தும் போது, அது சமுதாய வரலாற்றிற்குரிய புற அமைப்பை அளிக்க இயலும். பதினான்காம் நூற்றாண்டுச் சமுதாயம் பற்றி இரு விதக் கருத்துக்களைச் சாசர், லிலாண்ட் என்ற இரு இலக்கிய ஆசிரியர்கள் அளித்துள்ளனர். 'கான்றர் பெறி கதைகளின்' முன்னுரையில் அன்றையச் சமுதாயவகை யனைத்தையும் பற்றிய முழுமையான கருத்து ஓரளவு உள்ளது, 'வின்சரின் களிப்புடை மனைவியரில், (Merry wives of windsor) ஷேக்ஸ்பியரும் பல படைப்புகளில் பென்ஜாண்சனும் தாமஸ் டிலோனியும் (Thomas Deloney) எலிசபெத்துக்கால இடைத்தர வகுப்பினரைப் பற்றிய சில செய்திகளைக் கூறிச் செல்வதாகத் தோன்றுகிறது. அடிசனும் பீல்டிங் (Feelding) என்பவரும் ஸ்மோலெட்டும் (Smollett) பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த புதிய இடைத்தர வகுப்பினரைச் சித்திரிக்கின்றனர். ஜேன் ஆஸ்டின், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் வாழ்ந்த நற்குடி மக்களையும் நாட்டுப்புறச் சமயக் குருக்களையும் பற்றிப் பேசுகிறார். ட்ரோலோப், தக்கரி, டிக்கன்ஸ் போன்றோர் விக்டோரிய காலச் சமுதாயத்தைக் காட்டுகின்றனர், இந்நூற்றாண்டின்

இறுதியில் கால்ஸ் வெர்தி உயர்தர வகுப்பையும் இடைத்தர வகுப்பையும் சார்ந்த ஆங்கிலேயரைப் பற்றிப் பேசுகிறார். வெல்ஸ் (Wells) கீழ் வகுப்பாரையும் இடைத்தர வகுப்பாரையும் சித்திரிக்கிறார். பெனட் (Benette) நாட்டுப்பட்டணங்களை விவரிக்கிறார்.

அமெரிக்கரது வாழ்வைக் குறித்து அறிந்து கொள்ள வேண்டுமாயின், இத்தகைய சமுதாயச் சித்திரங்களில் ஒரு நிரல் தேவை. இது திருமதி ஸ்டவ், ஹோவெல்ஸ் (Ho Wells) முதல் பாரல் (Farrell) ஸ்டீன்பெக் (Steinbeck) வரையுள்ள நாவலாசிரியர்களது நாவல்களினின்று தொகுக்கப்படலாம். மீட்சிக்குப் (Restoration) பின்னர் பாரிஸ் நகரிலும் பிரான்ஸ் நாட்டிலும் நிலவிய வாழ்க்கையைப் பால்ஸாக் எழுதிய 'மனித இன்பியலில்' (Human Comedy) வரும் நூற்றுக்கணக்கான பாத்திரங்கள் கொண்டுள்ளன. வீழ்ச்சியுறும் பிரஞ்சு நாட்டுப் பிரபுக்களது சமுதாயத்திலுள்ள பல்வேறு நிலைகளை மிக விரிவாக பிரெளஸ்ட் எழுதியுள்ளார். டர்கின், டால்ஸ்டாய் ஆகியோர் எழுதிய நாவல்களில், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் உள்ள ரஷிய நிலவுடைமையாளர் தோன்றுகின்றனர். செக்கோவின் கதைகளிலும் நாடகங்களிலும் வணிகரையும் அறிஞரையும் நாம் காணலாம். ஷோலோகாவின் (Sholokhov) இலக்கியங்களில் கூட்டுறவு உழவரை பற்றிப் பேசப்படுகின்றது.

இத்தகைய எடுத்துக்காட்டுகளை எல்லையின்றிக் குவிக்கலாம். ஒவ்வொரு இலக்கிய ஆசிரியனுக்கும் உரிய இலக்கிய உலகைத் தொகுத்து விளக்கலாம். ஒவ்வொரு எழுத்தாளனும், காதல், மணம், வாணிபம், தொழில் ஆகியவை பற்றிக் கூறுவனவற்றையும் சமயகுரவரைப் பற்றித் திறமற்ற நிலையிலோ திறமான நிலையிலோ கூறும் கூற்றுக்களையும் தூய நிலையிலோ மாயசாலமாகவோ அளிக்கும் வருணனைகளையும் தொகுத்து விவரிக்கலாம். ஜேன் ஆஸ்டின் படைத்த கடற்படை வீரன், ப்ரெளஸ்ட் சிருஷ்டித்த தன்னலம் மிக்கவன், ஹோவெல்ஸ் சித்திரிக்கும் மணமான பெண்கள் போன்ற நிலைகளைச் சிறப்பாக எடுத்துக் கற்கலாம். இத்தகைய ஆய்வு முறைகள், "பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு அமெரிக்க நாவல்கள், நில உடைமையாளருக்கும் குத்தகைக்காரருக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பைச் சித்திரித்துள்ள நிலை", "ஆங்கில நாவல்களிலும் நாடகங்களிலும் வரும் மாலுமிகள்", "இருபதாம் நூற்றாண்டு நாவல்களில்

வரும் ஐரிஷ் அமெரிக்கன்'' என்பன போன்ற தனிக் கட்டுரைகளை நமக்களிக்கலாம்.

ஆனால் (இலக்கியம் வாழ்வை அவ்வாறே பிரதிபலித்துக் காட்டும் ஆடி; வாழ்வை அவ்வாறே உருவாக்குவது; எனவே, அது ஒரு தெளிவான சமுதாய ஆதார நூல்) என்ற கருத்து நிலவும் காலம் வரை, இத்தகைய கல்விகளால் பயன் இல்லை என்றே தோன்றுகிறது. நாவலாசிரியனது கலைப்பாங்கைப் பொது நிலையில் கற்பதோடு அமையாது, அவனது நாவலில் வரும் சமுதாயச் சித்திரங்கள் உண்மையான சமுதாய நிலையோடு எத்தகைய தொடர்புடையனவாக அமைந்துள்ளன என்பதைத் திட்டமாக அறிந்து கொள்ளும் அளவுக்கு அவனது கலைப்பாங்கைக் கற்றால் மட்டுமே, இத்தகைய கல்விகள் பொருளுடையனவாக அமையும். ஆக்கியோன், இலக்கியம் எச்சமுதாயத்தைக் காட்டுகிறதோ அதனை உள்ளபடியே அளிக்கவேண்டும் என்ற உள்ளார்வத்தால் அவ்வாறு காட்டுகிறானா? அல்லது அது சமுதாயத்தை நுட்பமாகப் பழிக்கும் நிலையா? அல்லது சமுதாயத்தின் கேலிச் சித்திரத்தை அளிக்கின்றனா? அல்லது புதுமையான குறிக்கோள் நிலையை அளிக்கின்றனா? ஒரு சமுதாயத்தின் அமைப்புப் பற்றி அறிய, வெறும் இலக்கிய அறிவோடு நில்லாது பிற ஆதாரங்களுக்கும் கற்று அறிந்த ஒருவராலேயே, நாவலில் வரும் சில சமுதாய வகுப்புக்களும் பழக்க வழக்கங்களும் எந்த அளவுக்கு உள்ளபடி அளிக்கப்பட்டுள்ளன, எந்தப் பாத் திரங்கள் முற்றிலும் கற்பனையானவை, எவை சமுதாயத்தை நோக்கி அமைக்கப் பட்டவை. எவை ஆக்கியோனது உள்ளார்வங்களுக்கு வடிவம் கொடுத்தமைத்தவை என்பவற்றை அறிந்து, ஒவ்வொன்றையும் நுட்பமாக வேறுபடுத்த முடியும். இவ்வாறு 'ஜெர்மனியில் பிரபு வகுப்பும் இடைத்தரவகுப்பும்' பற்றிய தெளிந்த கல்வியில் கான் பிராம்ஸ்டெட் (Kohn - Bramstedt) கூறி எச்சரிக்கிறார். மேலும் இவர், வகுப்பு வெறுப்பு, புதுச் செல்வந்தரிடமும் கீழ் வகுப்பாரிடமும் காணப்படும் பழக்க வழக்கங்கள், யூதர்களிடத்துப் பிறர் கொண்டுள்ள உள்பாங்கு போன்ற சில சமுதாயச் செய்திகளை, மாக்ஸ் வெபர் (Max Weber) வகுத்த குறிக்கோள் சமுதாய வகைகள் பற்றிய கொள்கையைப் பயன் படுத்திக் கற்கிறார். ஆனால் இத்தகைய சமூகப்போக்குகள் சிக்கலானவை. ஆதலால் அவை திட்டமானவையாகவும் பழக்கவழக்க மாதிரிகளாகவும் அமைந்தில்லை.

இவை வேறு எதிலும் விளக்கப் படுவதைவிடச் சிறப்பாக நாவலில் விளக்கப்படுகின்றன என்று அவர் விவாதித்தார். சமுதாயத்தின் போக்கையும் ஆர்வத்தையும் பற்றிக் கற்கும் மாணவன், இலக்கியக் கருத்துக்களைக் கொள்ளவேண்டிய முறை அறிந்து கொண்டால், அவற்றைப் பயன்படுத்த முடியும். பழங்காலச் சமுதாயங்கள் பற்றிக் கற்கும்போது, அக்காலத்திற்குரிய அரசியல், பொருளாதாரம், பொதுமக்களது சிக்கல்கள் முதலியவை பற்றி எழுதும் சமூகவியல் அறிஞர்களிடமிருந்து சான்றுகள் கிடைக்காததால் மாணவர்கள் இலக்கியச் சான்றுகளையும் ஓரளவு இலக்கியப் பாங்கான பிற சான்றுகளையும் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

மேற்கூறிய சமுதாயப் போக்குகளை விளக்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக, நாவலில் வரும் தலைவன், தலைவி, வில்லன், வீரப்பெண்மணி போன்றோர் அமைகின்றனர். ஆனால் இத்தகைய கருத்துக்களின் வரலாற்றை அமைப்பதற்கு வழிசெய்கின்றன. இடைக்காலச் சமுதாயத்தில் வஞ்சகருக்களிக்கப்பட்டிருந்த நிலையும் வட்டிக்குக் கடன் கொடுக்கும் தொழில் பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த உளப்பாங்கையும் நாம் அறிவோம். இந்த உளப்பாங்கு மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தங்கி நின்று ஷைலாக் (Shylock) பின்னர் மோலியரது லா அவேர் (L' Avare) போன்ற பாத்திரங்களை நமக்களிக்கிறது. பிந்திய நூற்றாண்டுகளில் வில்லனுக்குரியதாகக் கருதப்பெறும் 'கொடும்பாவம்' யாது? தனிப்பட்ட ஒழுக்கத்தை வைத்து வில்லனது கொடுமையைக் கொள்கிறோமா? சமுதாய ஒழுக்கத்தை வைத்து அதைக் கொள்கின்றோமா? இவன் காழ்கனா? அல்லது விதவைகளைக் கொள்ளையடிப்பவனா?

இதற்குரிய செவ்விய எடுத்துக்காட்டு மீட்சிக் காலத்தைச் சார்ந்த ஆங்கில இன்பியல் நாடகம் லாம்ப் (Lamb) எண்ணியபடி இவ்விலக்கியத் தொகுதி, கணவனை ஏய்க்கும் மனைவியின் வாழ்க்கை நிலையையும் விபசாரிகளின் மாய உலகையும் ஏளன மணங்களின் நிலையையும் காட்டும் இலக்கியங்களை மட்டும் கொண்டமைந்ததா? அல்லது நாம் நம்பத்தகும் நிலையில் மெக்காலே (Macaulay) கூறுவது போன்று, இக்கால இலக்கியம் அழிவை நோக்கி விரைந்து வீண் பொழுது போக்குகின்ற விலங்கனைய குணம் படைத்த பிரபு வகுப்பாரைப் பற்றிய உண்மையான ஓவியமா? நாம் இவ்விரு கருத்துக்களையும் தள்ளிவிட்டு, இவ்விலக்கியம் எந்தக் குறிப்பிட்ட சமுதாய வகுப்பினரால்

எத்தகைய அவையினருக்காகப் படைக்கப் பெற்றது என்று பரிசுக்கலாகாதா? இவ்விலக்கியம் இயல்பு நலம் மிக்கதா, மொழி நடை நயம் வாய்ந்ததா என்று அறியலாகாதா? இலக்கியம் பற்றிப் பேசும்போது வசை, வஞ்சப் புதழ்ச்சி (Irony), சுய ஏளனம் (Self-ridicule), புனைவு போன்ற நிலைகளைப் பற்றிச் சிந்திக்கக் கூடாதா? பிற இலக்கியங்களைப் போன்று இந்நாடகங்கள் சமுதாய ஆதாரச் சான்றுகள் அல்ல. இவை நிலையான பாத்திரங்களையும், சூழல்களையும் நாடக அரங்கிற்கேற்ப அமைக்கப் பெற்ற திருமணங்களையும் அவற்றிற்குத் தேவையானவற்றையும் கொண்டமைந்தவை. இப்பொருள் பற்றித் தமது விவாதங்கள் அனைத்தையும் முடித்துரைக்கும் போது ஈஈ...ஸ்டால், “இலக்கியம் காட்டும் சமுதாயம் உண்மையான சமுதாயம் அன்று. ஒரு சமுதாயத்தில் உள்ள நாகரிக வாழ்வைக்கூட இலக்கியம் அவ்வாறே சித்திரிப்பதில்லை. இவ்விலக்கியங்களில் இங்கிலாந்து காட்டப் பெறவில்லை. ஸ்டூவர்ட் (Stuart) ஆட்சியின் கீழ் இருந்த இங்கிலாந்து அல்லது பெரும் புரட்சிக்கு முன்னரோ பின்னரோ நிலவிய இங்கிலாந்து கூடச் சித்திரிக்கப் படவில்லை” என்றார். எனினும் இவரை ஒத்தோர் எழுதும் நூல்களில் வினயமாக வலியுறுத்தப்படும் இலக்கிய மரபும் வழிமுறையும் ஒருகாலும் இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பை முற்றிலும் அகற்ற இயலாது. கடினமான தொடர் உருவகத்தையும் உண்மையினின்று அகன்ற நாட்டுப் புறப் பாடல்களையும் அசாதாரண நிலையுடைய நகைச் சுவைப் பாடல்களையும்கூட நுட்பமாக ஆய்ந்தால், அக்காலச் சமுதாயம் பற்றிய சில செய்திகள் கிடைக்கலாம்.

‘வாழ்வுச் சூழலில்’ (Milieu), பண்பாட்டின் பகுதியாகச் சமுதாயத்தோடு தொடர்புடைய நிலையில்தான் இலக்கியம் தோன்றுகிறது. டெயின் (Taine) குறிப்பிடும் ‘இனம்’ (Race) வாழ்வுச் சூழல், ‘வேளை’ (Moment) என்ற புகழ் பெற்ற மூன்று நிலைகள் நடைமுறையில் ‘வாழ்வுச் சூழலை’ப் பற்றிய தனிக் கல்விக்கு வழி செய்கின்றன. ‘இனம்’ அறியப்படாத திடமான ஒருமைப்பாடு இதனை மிக நெகிழ்ந்த நிலையில் வைத்து டெயின் ஆய்வார். ‘வேளை’ என்பது ‘வாழ்வுச்சூழல்’ பற்றிய கருத்தினுள் அடங்கிவிடும். வேறுபட்ட காலம் எனின் வேறுபட்ட அமைப்பு என்பதே பொருள். ஆனால் நாம் ‘வாழ்வுச் சூழல்’ என்ற சொற்

ரெடரைப் பிரிக்க முயலும் போதுதான், உண்மையான வகுப்பு பற்றிய கேள்வி எழுகிறது. இலக்கியப் படைப்பைப் பகுக்கும் போது, உடனடியாகக் கிடைப்பது அதன் மொழியமைப்பும் இலக்கிய மரபமைப்புமே யாகும். இவ்விலக்கியமரபு பொதுவான பண்பாட்டால், அமைகிறது. உண்மையான பொருளாதார அரசியல் சமுதாய சூழல்களோடு இலக்கியத்தை நேரடியாக இணைத்துக் கூற இயலாது. மனித செயற்பாட்டிற்குட்பட்ட எல்லாத் துறைகளும் நிச்சயமாக ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையவை. முடிவாக, நாம் ஆக்க முறைகளுக்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையில் சில தொடர்புகளை அமைக்க முடியும். ஏனெனில் பொருளாதாரத் துறை வழக்கமாகச் சிலவகை ஆற்றல்களைக் குறிப்பாகக் கொண்டுள்ளது. மேலும் அது குடும்ப வாழ்வின் அமைப்பின் மேல் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது. கல்வித்துறையிலும் பால் உணர்வு, காதல் பற்றிய கருத்துக்களிலும் மனித உணர்வின் மரபிலும் வழிமுறையிலும் குடும்பம் சிறந்த பங்கு வகிக்கின்றது. இவ்வாறு உணர்ச்சிப் பாடல்களைக்கூட காதல் மரபுகளோடும், சமயக் கொள்கைகளோடும் இயற்கை பற்றிய கோட்பாடுகளோடும் இணைக்க இயலும். ஆனால் இத்தொடர்புகள் நேரடியானவையல்ல.

எவ்வாறாயினும் பிற செயற்பாடுகளைத்தொடங்கும் ஆற்றல் பெற்றதாக ஒரு குறிப்பிட்ட மனித செயற்பாட்டைக் கொள்வதை ஏற்க இயலாது. அவ்வாறு கூறுவது, எல்லா படைப்பையும் அறிவுக்கெட்டாத உயிரியலின் கூறான 'இனத்தால்' விளைந்தது என்று கொண்ட 'டெயினின் கொள்கையாயினும் அல்லது வரலாற்றிலுள்ள இயங்கும் ஆற்றலாக 'உணர்வை' மட்டுமே கருதும் ஹெகலின் கருத்தாயினும் அல்லது ஆக்க முறையினின்று அனைத்தையும் கொள்ளும் மார்க்ஸின் கொள்கையாயினும் ஏற்க இயலாது. இடைக்காலத் தொடக்கத்திற்கும் முதலாளித்துவம்(Capitalism) தோன்றுவதற்கும் இடைப்பட்ட பல நூற்றாண்டுக் காலமாகத் தொழில் நுணுக்கத் துறையில் (Technology) சிறந்த மாற்றங்கள் எதுவும் நிகழவில்லை. ஆனால் பண்பாட்டு வாழ்வு அதிலும் சிறப்பாக இலக்கியம் பெரும் உரு மாற்றத்தை அடைந்துள்ளது, மேலும் இலக்கியமும், தொழில் நுணுக்கத் துறையில் நீண்டகாலமாக நிகழ்ந்த மாற்றங்களை உடனடியாக, நன்கு அறிந்து கொண்டதாக, எப்போதும் காட்டுவதில்லை; 1840-ஆம் ஆண்டிற்குப் பின்னரே ஆங்கில

நாவலில் திருமதி காஸ்கில் (Mrs. Gaskell) கிங்ஸ்லி (Kingsley) சார்லெட் பிராண்டே (Charlotte Bronte) போன்ற நாவலாசிரியர்கள் வாயிலாக தொழிற்புரட்சி இடம் பெற்றது. ஆனால் இதற்கு வெகு காலத்திற்கு முன்னரே பொருளாதார வல்லுநரும் சமுதாயச் சிந்தனையாளரும் இதன் அடையாளங்களைத் தெளிவாகக் கண்டனர்.

சில முருகியல் பயன்களை உணர்ந்துகொள்ளும் வாய்ப்பைச் சமுதாயச் சூழ்நிலையே தீர்மானிக்கிறது என்று நாம் கொள்ளலாம். ஆனால் முருகியல் பயன்களைச் சமுதாயச் சூழ்நிலையால் தீர்மானிக்க இயலாது. பொதுவாக எந்தெந்தக் கலைவடிவங்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயத்தில் தோன்ற முடியும், எவை தோன்ற இயலாது என்று நாம் தீர்மானிக்கலாம். ஆனால் இந்தக் கலைவடிவங்கள் உண்மையில் தோற்றுவிக்கப்படும் என முன்னறிந்துகூற இயலாது. அனேக மார்க்ஸ் கொள்கையாளர் பொருளாதாரத்தையும் இலக்கியத்தையும் எளிதாக இணைக்க முயன்றனர். இவர்களுடன் பிறரும் முயன்றனர். சான்ரூக, ஜான் மேனார்ட் கெயின்ஸைக் (John Maynard Keynes) கூறலாம். இவர் இலக்கிய அறிவற்றவர் அல்லர். இவர், “ஷேக்ஸ்பியர் தம் இலக்கியங்களைப் படைத்தளித்தபோது அவரை ஆதரிக்கத்தக்க பொருளாதார நிலையில் இருந்தோம். கவலையற்ற, மகிழ்ச்சியான, பெருளாதார நெருக்கடியற்ற ஆட்சி நிலவி, செல்வம் கொழித்த காலத்தில் தான் உயர்ந்த எழுத்தாளர் தழைத்தனர்” என்று கூறினார். ஆனால் பெருஞ் செல்வத்திரட்சியால் வேறெங்கும் கவிஞர்கள் தோன்றவில்லை. எடுத்துக்காட்டாக அமெரிக்க ஐக்கிய நாடுகளில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் உள்ள பொருளாதார வளர்ச்சி கவிஞர்களைப் படைக்கவில்லை. ஷேக்ஸ்பியர் கவலையின்றி மகிழ்வோடு வாழ்ந்தார் என்ற கருத்து விவாதத்திற்குரியது. ஆனால் இதற்கு மாறாக, ரஷிய நாட்டு மார்க்ஸ் கொள்கையாளர் ஒருவர் அமைத்த கருத்தும் பயனுடையதல்ல. அவர் கருத்துப்படி, “எலிசபெத்துக் காலத்தில், தங்களது சிறந்த முற்கால மதிப்பை இழந்து, அரசாங்கத்திற்குக் கீழ்ப்பட்டிருந்த பிரபு வகுப்பாரின் நிலையை நாடகமாகச் சித்திரித்த தின் பயனாகவே உலகைத் துன்ப மயமாகக் கண்ட ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புகள் அமைந்தன.” இத்தகைய முரண்பட்டக் கருத்துக்கள், உலகைத் துன்ப மயமாகவும் இன்ப மயமாகவும்

காணும் கருத்துக்களோடு தொடர்புடையவை. இவை, ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் உள்ள சமுதாயப் பொருளையும் அரசியல் வினாக்களைக் குறித்து அவர் தமது வரலாற்று நாடகங்களில் அளித்துள்ள அறிவுடைக் கருத்துக்களையும் எழுத்தாளன் என்ற நிலையில் அவர் பெற்ற சமுதாய மதிப்பையும் காணத்தவறி விடுகின்றன.

இத்தகைய மேற்கோளைக் காட்டியதால், இலக்கியத்தைப் பொருளாதார நிலையில் ஆராயும் முறையை அகற்றிவிடலாம் என்ற கருத்துக்கு இடம் தரலாகாது. சிலவேளைகளில் வேடிக்கையான கருத்துக்களைத் தெரிவித்தபோதிலும், மார்க்ஸ் இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடை அமைந்த தொடர்பு நேரடியானதன்று என்பதைப் பொதுவாக, நுட்பமான நிலையில் உணர்ந்திருந்தார். ‘அரசியல் பொருளாதாரத் திறனாய்வு’ (Critique of Political Economy) என்ற நூலில், “கலையில் சிறந்த முன்னேற்றம் நிகழும் சில காலங்களில் அதோடு ஒத்த முன்னேற்றம் பொதுவான சமுதாய வளர்ச்சியிலோ பொருளாதார அடிப்படையிலோ சமுதாயத்தின் அடிப்படை அமைப்பிலோ காணப்படுவதில்லை. தற்கால நாடுகளின் நிலையோடும் ஷேக்ஸ்பியர் வாழ்ந்த நாட்டின் நிலையோடும் கிரேக்கரது நாட்டு நிலையை ஒப்பிட்டு நோக்கினால் இதற்குச் சான்று கிடைக்கும்” என்று அவர் கூறுகிறார். தற்காலத்தில் நிலவும் தொழிற் பாகுபாடுகள் சமுதாய முறைக்குரிய மூன்று கூறுகளிடையே (ஹெகலின் சொற்படி “வேலைகள்”) முரண்பாட்டை அமைக்க வழிகோலும் என்பதை அவர் அறிந்திருந்தார். ‘ஆக்கச் சக்திகள்’, ‘சமுதாயத் தொடர்புகள்’, ‘தன்னுணர்வு நிலைகள்’ ஆகியவையே இம்மூன்று கூறுகள். வகுப்புப் பிரிவற்ற வருங்காலச் சமுதாயத்தில் இந்தத் தொழிற் பாகுபாடுகள் மறுபடியும் மறையும். அப்போது கவிஞன் சமுதாயத்தோடு ஒன்றிக் கலந்துவிடுவான் என்று இவர் எதிர்பார்த்தார். இவ்வெதிர் பார்ப்பு கனவு நிலையன்று, நிகழக்கூடியது என்று நாம் கருத இயலாது, ஒவ்வொருவரும் சிறந்த தன்னாற்றல் மிக்கவராக, ஏன் ஓவியராகக்கூட அமைய இயலும் என்று கருதினார். “பொதுவுடைமைச் சமுதாயத்தில் ஓவியரே இரார், ஆனால் மனிதன் பிற செயல்களைப் போன்றே ஓவியத்தையும் தீட்டுவான்” என்று இவர் கூறினார்.

சமயத்துறை பற்றியும் நாடு பற்றியும் பழம்போக்கான அல்லது முற்போக்கான கருத்துக்களை எழுப்பிய எழுத்தாளனை

இடைத்தர வகுப்பினன் என, 'பண்படா மார்க்ஸ் கொள்கையாளர்' கூறுகின்றனர். இவர்களுடைய கருத்துக்களிடையே முரண்பாடு அமைந்துள்ளது. 'தன்னுணர்வு நிலை'யைத் தொடர்ந்து 'நிலைவரம்' அமைய வேண்டும் என்று இந் நிலைத்த உறுதிப்பாடான கொள்கை கொள்கிறது. இதன்கீழ் இடைத்தர வகுப்பினன் அடங்காதிருக்க இயலாது. ஆனால் வழக்கமான அறநிலை முடிவுப்படி, அவன் இதே நிலைக்காக ஏளனம் செய்யப்படுகிறான். இடைத்தர வகுப்பில் பிறந்து, தொழிலாள வகுப்பைச் சார்ந்த எழுத்தாளர் எது கூறினும் ரஷியர் எப்போதும் அதுபற்றி ஐயுறுவர். கலைத்துறையிலோ உள்நாட்டு அரசியலிலோ எழுத்தாளன் அடையும் தோல்விக்கு அவன் பிறந்த வகுப்பே காரணம் என்பர். எனினும் மார்க்ஸ் கொள்கைப்படி, முன்னேற்றம் அரசாங்கத்திற்கு உட்பட்ட பிரபு வகுப்பினின்று இடைத்தர வகுப்பாரது முதலாளித்துவத்திற்கும், அதனின்று தொழிலாள வகுப்பினரின் ஏகாதிபத்தியத்திற்கும் இட்டுச் செல்லும். எப்போதும் முன்னேற்றத்தைப் போற்றுவது மார்க்ஸ் கொள்கையாளருக்குத் தக்கது; பொருத்தமானது. முதலாளித்துவத்தின் தொடக்க நிலையில் அன்றைய பிரபு வகுப்பிற்கு எதிராகப் போராடிய இடைத்தர வகுப்பினரை மார்க்ஸ் கொள்கையாளர் போற்ற வேண்டும். ஆனால் அடிக்கடி இவர்கள், இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கண்ணோட்டத்தில் நின்று, எழுத்தாளர்களைக் குறை கூறினர். சிமிர்னோ (Smirnov), கிரிப் (Grib) போன்ற மார்க்ஸ் கொள்கையாளர் 'பண்படாச் சமூகவியலை' ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. இடைத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த எழுத்தாளன் கொண்டுள்ள பொதுவான மனிதப்பண்பை உணர்ந்து அவனுக்கு ஆதரவளித்தனர். சிமிர்னோவின் கருத்துப்படி, ஷேக்ஸ்பியர் இடைத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த எழுத்தாளருக்குரிய சிறந்த மனிதப்பண்புக் குறிக்கோளுடையவர்; மனித இனத்தின் பெயரில் பிரபு வகுப்பை எதிர்ப்பதற்கு எழுத்தாளர் இட்ட திட்டத்தில் திறமையான பங்காற்றியவர். ஆனால் மனிதப் பண்பு பற்றிய கொள்கையும் கலையின் பொதுத்தன்மையும் மார்க்ஸின் கொள்கைக்குக் கீழடங்கி விடுகின்றன. மார்க்ஸின் கொள்கை காலத்திற்கேற்ற நிலையுடையது.

எழுத்தாளனின் படைப்பில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள அல்லது மறைந்தமைந்துள்ள சமுதாயக் குறிப்புக்களை வெளிப்

படுத்தும்போது, மார்க்ஸின் கொள்கை, திறம்படச் செயல்புரிகின்றது. இந்நிலையில் இது, பிராய்ட், நிட்சி, பாரிடோ (Pareto) போன்றோரின் கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பெற்ற நிலைகளையும், ஷிலர் மான்ஹிம் (Sehler - Mannheim) அமைத்த 'அறிவின் சமூகவியலையும்' ஒத்தமைந்தது. இது இலக்கியப் படைப்பின் பொருளை விளக்கும் ஓர் வழிவகை. இவ்வறிஞர்கள் அனைவரும் அறிவுபற்றியும் கொள்கை என்று கூறுவது பற்றியும் ஒரு வெறுங் கூற்றுப் பற்றியும் ஐயுறுகின்றனர். இவர்களிடையே உள்ள முக்கிய வேறுபாடு இதுதான்; நிட்சி, பிராய்ட் ஆகியோரின் முறைகள் உளவியல் முறைகள். பாரிடோவின் முறை 'எஞ்சியவை' (Residues) பற்றியும் 'ஒன்றினின்று கொள்ளப் பெற்றவை' பற்றியும் (Derivatives) அமைந்த ஆய்வு. ஷிலர் மான்ஹிம் செய்த கருத்துநிலை பற்றிய ஆய்வுமுறை, சமூகவியலின் பாற்பட்டது.

மாக்ஸ் ஷிலர், மாக்ஸ் வெபர், காரல் மான்ஹிம் ஆகியோரது நூல்களில் 'அறிவின் சமூகவியல்' விளக்கப்பெறுகிறது. இது, இதற்கு எதிரான பிற முறைகளைவிடச் சில சிறந்த பயன்களையுடையது, விரிவாக ஆயப்பெற்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்து நிலை பற்றிய முற்கருத்துக்களையும் குறிப்புக்களையும் மட்டும் கவனத்தில் கொள்வதுடன் இவ்வாய்வு அமையாது, அதனை ஆய்வனது உள்ளத்தில் மறைந்தமைந்துள்ள கோட்பாடுகளையும் ஒருமுகச் சார்பான கருத்துக்களையும் அறிவதற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கிறது. இவ்வாறு இவ்வாய்வு, சற்றும் தெளிவற்ற நிலையின் எல்லையை அடையும் வரை சுயத்திறனாய்வும் சுயஉணர்வும் பெற்றதாக அமைந்துள்ளது. ஒரு மாற்றத்திற்கு முற்றிலும் காரணமானது என, ஒரு தனிக்கூற்றை வேறுபடுத்தும் நிலையில், இவ்வாய்வு மார்க்ஸின் கொள்கையையும் உளமருத்துவக் கொள்கையையும்விட, நடுநிலைமை வகிக்கிறது. சமயத்துறைக் கூறைப் பகுப்பதில் இத்துறையினர் அடைந்த தோல்வி எத்தகையதாயினும் மாக்ஸ் வெபரின் 'சமயச் சமூகவியல் கல்வி' பயனுடையது. பொருளாதாரப் பழக்க வழக்கங்களிலும் நிலையங்களிலும், உயர்ந்த கருத்து நிலைக் கூறுகள் செலுத்தும் செல்வாக்கை விளக்க இவர்கள் எடுத்துக்கொள்ளும் முயற்சியிலேயே இப்பயன் அடங்கியுள்ளது. தொடக்கத்தில், கருத்து நிலையின் மேல் பொருளா

தார நிலைக்குரிய செல்வாக்கை வலியுறுத்துவதையே இவர்கள் முழு வேலையாகக் கொண்டிருந்தனர். இத்தகைய இடர்ப் பாடுகள் ஏற்படுமாயினும் சமுதாய மாற்றத்தில் இலக்கியம் வகித்த பங்குபற்றிக் கற்கும் இதுபோன்ற கல்வி மிகவும் வர வேற்கத்தக்கது. ஓர் இலக்கியக் கூறினைச் சமயக்கூறு எனப் பிரித்தெடுப்பது கடினம். அதோடு, இத்தகைய செல்வாக்கிற்கு இந்தக் குறிப்பிட்ட கூறுதான் காரணமாக அமைகிறதா அல்லது அதற்குக் காரணமாக அமைந்த பிற ஆற்றல்களுக்கு இது ஒரு வழியாக மட்டும் அமைகிறதா என்ற வினாவுக்கு விடையளிப்பது கடினம்.

‘அறிவின் சமூகவியல்’ அது கொண்டுள்ள ‘காலத்திற் கேற்ற கொள்கை’யால் இடர்ப்படுகிறது. ஒன்றிற்கொன்று முரணான தோற்றங்களைத் தொகுத்து அவ்வாறு அவற்றிற்கிடையே அமைந்துள்ள வேறுபாட்டை நீக்கிச் சமமாக்கினால் தற்சார்பற்ற நிலையை அடையலாம் என்பது அதன் அடிப்படைக் கருத்து. ஆனால் முடிவில் இத்தகைய கருத்துக்கு மாறாக ஐயத்திற்கிடமான முடிவுகளை இது கொண்டுள்ளது. இக்கொள்கையை இலக்கியத்திற்குப் பயன்படுத்தும்போது, இது இலக்கியத்தின் உட்பொருள், புறவடிவம் ஆகியவற்றை இணைக்கும் திறனற்றதாகவே காணப்படுகிறது. பகுத்தறிவிற்கு மாறான விளக்கத்தை ஏற்கெனவே கொண்டமைந்துள்ள மார்க்ஸின் கொள்கையைப் போன்று இதுவும் முருகியலுக்கும் அதன்மூலம் திறனாய்வுக்கும் மதிப்பீட்டிற்கும் பகுத்தறிவு நிலையுடைய அடிப்படையை அமைக்க ஆற்றலற்றதாக அமைகிறது. நிச்சயமாக, இலக்கியக் கல்விக்குரிய புறநெறிகளைத்தையும் பொறுத்த வரையில் இது உண்மை. ஓர் இலக்கியத்தைப் பகுக்கவும் விளக்கவும் திறனாய்வும் தங்க கொள்கையைக் காரணகாரியக் கல்வி வழங்க இயலாது.

ஆனால் நிச்சயமாக இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு பற்றிய சிக்கலைப் பல நிலைகளில் காணலாம். அது சமீக்கைத் தொடர்பாகவோ பொருள் பொதிந்த தொடர்பாகவோ அமைந்திருக்கலாம். இத்தொடர்பை, பொருத்தம், இயைபு, இசைவினைவு, முழு ஒற்றுமை, ஒத்த அமைப்பு, ஒத்த மொழிநடை அல்லது எச்சொல்லால் பண்பாட்டு ஒருமைப்பாட்டையும் மனித செயற்பாடுகளின் இடையே நிலவும் தொடர்புகளையும் நாம் குறிக்க விரும்புகிறோமோ அந்தச்

சொல்லால் குறிப்பிடலாம். இந்தத் தொடர்பு எவ்வாறெல்லாம் அமையக் கூடும் என்பது பற்றிப் பகுத்தாய்ந்த சொரேகின் (Sorokin) இத்தொடர்பு சமுதாயத்திற்குச் சமுதாயம் வேறுபடுகிறது என்றார்.

எந்த அளவு இலக்கியம் சமுதாயத்தைச் சார்ந்தமைந்துள்ளது என்ற கேள்விக்கு மார்க்ஸின் தத்துவம் ஒருபோதும் விடையளிக்கவில்லை. ஏனெனில் இத்தகைய பல அடிப்படைச் சிக்கல்களைக் கற்க இன்னும் தொடங்கவில்லை. சிற்சில வேளைகளில் இலக்கிய வகைகள் எவ்வாறு சமுதாயத்தால் திட்டப்படுத்தப்படுகின்றன என்பதுபற்றிய விவாதங்கள் நிகழ்கின்றன. எடுத்துக் காட்டாக, இடைத்தர வகுப்பாரே நாவலின் தோற்றத்திற்கும் அதன் போக்குகள் வடிவங்கள் பற்றிய விவரங்களுக்கும் காரணமானவர்கள் என்ற கருத்து நிலவுகிறது. ஆற்றலற்ற பிரபு வகுப்பார்மீது ஆற்றலுடைய இடைத்தர வகுப்பார் செலுத்திய செல்வாக்கே துன்பஞ்சார்ந்த இன்பியலின் தோற்றத்திற்குக் காரணம் என்று இ. பி. பர்கம் (E. B. Burgum) வெளியிட்ட கருத்தையும் கூறலாம். இக்கருத்து, சிறப்பு அதிகம் பெறாத கருத்து. புதுமை இயக்கம் போன்ற பெரும் இலக்கிய நடை தோன்ற ஏதாவது சமுதாய நிலைகாரணமாக அமைந்ததா? இவ்வியக்கத்தை இடைத்தர வகுப்பாருடன் தொடர்புபடுத்துவர் எனினும் ஜெர்மனியிலாகிலும், இதற்கு மாறாக இவ்வியக்கம் தொடக்கத்திலிருந்தே இடைத்தர வகுப்பாருக்கு எதிரான குறிக்கோளைக் கொண்டிருந்தது. இலக்கியக் கருத்துக்களும் அடிப்படை நோக்கங்களும் ஓரளவு சமுதாயச் சூழ்நிலைகளைச் சார்ந்து அமையலாம். ஆனால் இலக்கிய வடிவங்களையும், நடைகளையும், உண்மையான சுட்டிக்காட்டு நிலைகளையும் பொறுத்தவரையில் இவை உண்மையில் எந்தச் சமுதாய நிலையினின்று தோன்றியவை என்பதை நிறுவ இயலாது.

இலக்கியத்தின் சமுதாய அடிப்படை பற்றிய கல்விகளில் இதற்கான முயற்சிகள் மிகத் திடமான முறையில் செய்யப்படுகின்றன. சான்ருக, தொழில் புரியும்போது அமையும் தாளத்தினின்று கவிதை தோன்றியது என்று கூறும் புச்சரது (Bucher) ஒருமுகச் சார்வான கொள்கையையும் தொடக்ககாலக் கலையின் வியத்தகு ஆற்றல் பற்றிய 'மனித இனநூல் எல்லுநர்' கற்ற பல கல்வியையும் கூறலாம். அதோடு, கிரேக்கத்துன்பியல் இலக்

கியத்தை ஆஸ்சிலஸ் காலத்துச் சமய வழிபாட்டோடும் சடங்கு களோடும் பொது உரிமைச் சமுதாயப் புரட்சியோடும் திடமாகத் தொடர்ந்து தோன்றியதாகக் காட்ட ஜார்ஜ் தாம்சன் (George Thomson) மிக அறிவுத் திறனோடு செய்த முயற்சியையும் குறிப்பிடலாம். மேலும், பூர்வ குடியினரது உணர்வுகளையும் தன்னுரிமை என இடைவகுப்பார் கருதிய வெறும் தோற்றத்தையும் கவிதையின் ஆதாரமாகக் கருதிக் கற்ற கிறிஸ்டோபர் காட்வெல் (Christopher Caudwell) அளிக்கும் ஓரளவு புதுமையான முயற்சியையும் கூறலாம்.

இலக்கிய வடிவங்களைச் சமுதாயம் திட்டப்படுத்துவது பற்றி முடிவாகக் கூற முடியுமானால்தான், சமுதாயப்பாங்குகள் கலையின் ஒருபகுதியாக அமைய முடியாதா, அவ்வாறு அமைந்து கலைப்பயனைத் தரும் ஆற்றலுடைய பகுதிகளாக மாற இயலாதா என்ற கேள்வியைக் கேட்க இயலும். ஒரு சமுதாய உண்மை, அதன் நிலையில் அவ்வாறே நின்று கலைப்பயனை விளைவிக்க இயலாது எனினும் உட்செறிவு இசைவினைவு போன்ற கலைப்பயன்களை அது பெருக்க முடியும் எனலாம். ஆனால் அவ்வாறு அமைய வேண்டும் என்ற தேவையில்லை. சமுதாயத்தோடு குறைவான பொருத்தம் உடையனவாகவோ அல்லது சற்றும் பொருத்தமற்றதாகவோ அமைந்த சிறந்த இலக்கியங்கள் உள்ளன. சமுதாய இலக்கியம் இலக்கியத்தின் ஒருவகை மட்டுமேயாகும். அடிப்படை நிலையில் வாழ்வை, அதிலும் சிறப்பாகச் சமுதாய வாழ்வைக் காட்டி நிற்பதே இலக்கியம் என்று ஒருவர் கருதினால் ஒழிய, சமுதாய இலக்கியம் இலக்கியக் கொள்கையில் இன்றியமையாததாக அமைய இயலாது. இலக்கியம் சமூகவியலுக்கோ அரசியலுக்கோ மாற்றாக அமைவதன்று. அதற்குரிய நியதியும் நோக்கமும் தனியானவை.

இலக்கியமும் கருத்துக்களும்

இலக்கியத்திற்கும் கருத்துக்களுக்கும் இடையில் உள்ள தொடர்பைப் பல்வேறு வழிகளில் கொள்ளலாம். அடிக்கடி, இலக்கியத்தை, தத்துவத்தின் ஒரு வகையாகவும் கருத்துக்களைப் பொதிந்த ஒரு வடிவாகவும் கருதுவர். சிறந்த கருத்துக்களை விளைவிக்க இலக்கியத்தைப் பகுத்தாய்வர். இத்தகைய பொதுக் கருத்தைக் காண்பதற்காகக் கலைப்படைபீழைத் தொகுத்துரைக்கவும் வகுத்துரைக்கவும் இலக்கிய மாணவர்களுக்குக்கு ஆர்வம் ஊட்டுவர். இதற்கு முற்பட்ட காலப்புவமை, இந்த முறையைப் பின்பற்றி அறிவுத்திறன் அற்ற எல்லையை எட்டியது. ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய 'வெனிஸ் நகரத்து வாணிகன்' என்ற நாடகத்தின் கருத்து, "சட்டம் பெருகுவதற்கேற்ப, குற்றமும் பெருகும்" ("Summum jus summa injuria") என்று உல்ரிச்சி (Ulrici) வகுத்துரைத்தார். இவர் ஷேக்ஸ்பியரது இலக்கியத்தில் புலமை மிக்க ஜெர்மனிய அறிஞர். இவரைக் குறித்து ஒருவர் சிந்திக்கலாம். இன்று இத்தகைய அளவு கடந்த அறிவு விளக்கம் பற்றி அறிஞர் பலரும் விழிப்புடையவர்களாகி விட்டனர். எனினும் தத்துவத்தைச் சார்ந்தது போல இலக்கியத்தைக் கொள்ளும் கருத்தினடிப்படையில் இப்போதும் விவாதங்கள் நடைபெறுகின்றன.

இதற்கு மாறான கருத்து, இலக்கியத்திற்கும் தத்துவத்திற்கும் எவ்வித இயைபும் இல்லை என்று மொழிகிறது. 'தத்துவமும் கவிதையும்' (Philosophy and Poetry) என்ற பொருள் பற்றி நிகழ்த்திய விரிவுரையில் ஜார்ஜ் போயஸ், தமது கருத்தை மிக வெளிப்படையாகக் கூறுகிறார், "கவிதையிலுள்ள கருத்துக்கள் பொதுவாக புதுமையானவையல்ல; பொய்யானவை. கவிதை கூறுவது என்ன என்பதை மட்டும் கருத்திற்கொண்டு, அதை வாசிக்கத் தக்கதாக பதினாறு வயதிற்கு மேற்பட்ட எவரும் கருதமாட்டார்கள்". டி. எஸ். எலியட்டின் கருத்துப்படி, ஷேக்ஸ்பியரோ தாந்தேயோ உண்மையான எந்தச் சிந்தனையும் செய்யவில்லை, அனேக கவிதைகளின் உட்பொருளில்

அடங்கியுள்ள அறிவு நுட்பம், பொதுவாகப் பெரிதும் மிகைப் படுத்திப் பேசப்படுகிறது என்ற போயஸின் கருத்தை ஒத்துக் கொள்ளலாம். (இவர் உணர்ப் பச்சிடல்களைச் சிறப்பாக உள்ளத்தில் கொண்டு பேசுவதாகத் தெரிகிறது.) தத்துவக் கருத்துக் காகப் பாராட்டப்படும், புகழ்பெற்ற பல கவிதைகளைப் பகுத்தாய்ந்தால், அவை கூறும் செய்திகள், மனிதனது நிலையற்ற தன்மை, தன் விதி பற்றி அவன் கொண்டுள்ள திட்டமற்ற கருத்து ஆகியவற்றைப் போன்று சாதாரணச் செய்திகளே என்பதை அறியலாம். பிரௌனிங் (Browning) போன்ற விக்டோரியா காலக் கவிஞர் மொழிந்த இறைமொழிகள், அதுவரை அறியாத கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தியவை பேர்ன்று, பல வாசகரது உள்ளத்தைத் தொட்டன. ஆனால் இவை கூட பழைய உண்மையைப் பொருந்த உரைத்தவையாக மாறி விடுகின்றன. கீட்ஸ் உரைத்த, “உண்மையே அழகு, அழகே உண்மை” என்பது போன்ற சில பொதுவான கருத்துக்கள் நம்மைக் கவர்கின்றன. எனினும் இவை கலையின் நிலைத்த தன்மையையும், மனித உணர்வு, இயற்கையெழில் ஆகியவற்றின் நிலையாமையையும் விளக்கும் ஒரு கவிதையின் முடிவுரை என்று நாம் உணராவிடில், இத்தகையை மாற்று முறைக்கூற்றிக்களினின்று நாம் எதை ஊகிக்க இயலுமோ அதையே பெற இயலும். கலைப்படைப்பை ஒருகொள்கையை விளக்கும் கூற்றாக மாற்றுவதாலும் அதைவிட மோசமாக—அதன் பகுதிகளை வேறுபடுத்துவதாலும் நாம் அதன் தனித்தன்மையை உணர்ந்து கொள்ள இயலாது. இது கலைப்படைப்பின் அமைப்பைச் சிதைத்து, அதற்கு ஒவ்வாத மதிப்பீட்டு அடிப்படை நிலையைப் புகுத்துகிறது.

கருத்துக்களின் வரலாறு, தத்துவம் ஆகியவற்றிற்குரிய ஆதாரச் சான்றாக இலக்கியத்தைத் திட்டமாகப் பயன்படுத்தலாம். ஏனெனில் இலக்கிய வரலாறு, அறிவு வரலாற்றொடு ஒத்த நிலையுடையது; அறிவு வரலாற்றைப் பிரதிபலிப்பது. கவிஞன் ஒரு குறிப்பிட்ட தத்துவத்தின்பால் கொண்டிருந்த பற்றை, கவிதையில் வரும் வெளிப்படையான கூற்றுக்களோ மறைகுறிப்புக்களோ காட்டுகின்றன, அல்லது ஏதாவது ஒரு காலத்தில் புகழ்பெற்றிருந்த தத்துவத்தோடு அவனுக்கு நேரடியான தொடர்பு இருந்தது—அவற்றின் பொதுக் கருத்துக்களை யாவது அவன் அறிந்திருந்தான் என இவை நிறுவுகின்றன.

அண்மைக் காலத்தில், இவைபற்றிக் கற்பதில் ஓர் அமெரிக்க அறிஞர் குழு தன் காலத்தை முழுதும் செலவிடுகின்றது. இவர்கள் தங்கள் முறையைக் 'கருத்துக்களின் வரலாறு' என்று அழைக்கின்றனர். ஏ. சி. லவ்ஜாய் (A. C. Love Joy) இம் முறையைச் சீரமைத்துப் பரவச் செய்தார். வரையறைக்குட்பட்ட இம்முறையைக் குறிப்பிட, 'கருத்துக்களின் வரலாறு' என்ற சொற்றொடர் பொருத்தமானதன்று. இம்முறையின் பயனை, இவர், 'உண்மையின் பெருந்தொடர்' (The Great Chain of Being) என்ற நூலில் விளக்கியுள்ளார். தத்துவம், அறிவியல் சிந்தனை, சமய சித்தாந்தம், குறிப்பாக இலக்கியம் போன்ற எல்லா சிந்தனை முறைகளினூடே இயற்கையின் அளவு பற்றிய கருத்து எவ்வாறு தொடர்ந்து வந்துள்ளது என்பதைப் பிளேட்டோ முதல் ஷெல்லிங் (Schelling) வரை இந்நூல் காண்கிறது. இம்முறை தத்துவ வரலாற்றினின்று இரு வகைகளில் வேறுபடுகின்றது. லவ்ஜாய், தத்துவ வரலாற்றுக் கல்வி பெரும் சிந்தனையாளரைப் பற்றியது என்று வரையறுக்கிறார். ஆனால் தமது கருத்துக்களின் வரலாறு சிறு சிந்தனையாளர்களையும் கொண்டுள்ளது என்பார். சிந்தனையாளர்களின் தொகுதியிலிருந்து கொள்ளப்படும் கவிஞனும் இதனுள் அடங்குகிறான். இவர் மேலும் இவற்றிடையே வேறுபாடுகளை அமைக்கிறார். பெரும் தத்துவத் தொகுதிகளைக் கற்பது தத்துவ வரலாறு; ஆயின் தனித்தனிக் கருத்துக்களைத் தொடர்புபடுத்திக் காண்பது கருத்துக்களின் வரலாறு. அதாவது தத்துவ வல்லுநரது தத்துவத் தொகுதிகளை அவற்றின் பகுதிப் பிரிவுகளாகச் சிதைத்து அவை ஒவ்வொன்றிற்குமுரிய தனிப்பட்ட உட்கோளை இது கற்கின்றது.

லவ்ஜாய் அமைத்துக் கொண்ட குறிப்பிட்ட வரையறைகள் 'உண்மையின் பெருந்தொடர்' போன்ற தனிப்பட்ட கல்வியின் அடிப்படையில் ஏற்கத் தக்கது எனினும், பொதுவாக ஏற்புடைத்தன்று. தத்துவக் கொள்கைகளின் வரலாறு தக்கநிலையில், தத்துவ வரலாற்றிற்கே உரியது. இவ்வாறே ஹெகல், விண்டல் பாண்ட் ஆகியோர் முன்னர் அமைத்தனர். குறிப்பிட்ட துறைகளைப் புறக்கணித்துவிட்டுத் தனிப்பட்ட கருத்துக்களை மட்டும் கற்பது தனித்தனிக் கலைப்படைப்புக்களால் இணைந்தமைந்த முழுக்கலைப் படைப்பை ஒதுக்கிவிட்டு, இலக்கிய வரலாற்றை யாப்பு, சொல் வண்ணம், உருவகம் முதலியவற்றின் வரலாறுகக் கற்பதனை ஒத்தது. இது திட்டமாக ஒரு முகச்சார்பானது. இலக்கியத்தை

ஓர் ஆதாரச் சான்றாகவும் விளக்கமாகவும் மட்டும் பயன்படுத்தி பொதுவான சிந்தனை வரலாற்றைக் காண முனையும் குறிப்பிட்ட நெறியே கருத்துக்களின் வரலாறு. | ஆழ்ந்த சிந்தனை இலக்கியங்களில் உள்ள கருத்துக்கள் பெரும்பாலும் செறிவற்ற தத்துவக் கருத்துக்களே என்று லவ்ஜாய் கூறும்போது இக்கருத்துத் தெளிவாகின்றது.)

தத்துவ வரலாற்றை நன்கு அறிந்து கொள்வதின் மூலம் இலக்கியத்தைப்பற்றி மறைமுகமான தெளிவு கிடைக்கலாம். ஆனால் இதற்காக மட்டுமின்றி, பொதுவாகக் கருத்துக்களின் வரலாறு, இலக்கிய மாணவர்களால் வரவேற்கப்பட வேண்டும். லவ்ஜாய் அமைத்த முறை, சிந்தனை வரலாற்றாசிரியர் பலரது மிதமிஞ்சிய அறிவு நிலைக்கு எதிராகச் செயலாற்றுகின்றது. சிந்தனை அல்லது சிந்தனைத் தொகுதிகளினின்று ஒன்றைத் தேர்ந் தெடுக்கும் செயலாவது அடிக்கடி ஊகங்களாலும் ஓரளவு நினை விற்குட்படாத உளப்பழக்கத்தாலும் தீர்மானிக்கப் படுகின்றது என்பதை இம்முறை உணர்ந்துள்ளது. நுண்மையான இரக்க உணர்ச்சி நெகிழ்வால் மக்கள் கருத்துக்களை ஏற்கின்றனர். இக் கருத்துக்கள், முனையாக அமைந்த சொற்களாலும் விருப்பை உணர்த்தும் சொற்களாலும் தெரிவிக்கப்படுகின்றன. இவற்றை நாம் பொருள் நிலையில் ஆயவேண்டும். லியோ ஸ்பிட்சர் (Leo Spitzer) கருத்துக்களின் வரலாற்றிலுள்ள பல இயல்புகள் தவறானவை என்று காட்டினார். அறிவு வரலாற்றையும் பொருள் வரலாற்றையும் எவ்வாறு இணைப்பது என்பதை விளக்கச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளை இவர் அளித்துள்ளார். 'வாழ்வுச் சூழல், (Milieu) 'சுற்றுப்புறம்' (Ambiance) 'உணர்வு நிலை' என்ற மூன்று சொற்களையும் எடுத்துக் கொண்டு, வரலாற்றில் இவற்றிடையே அமைந்துள்ள இடைத்தொடர்பு களையும் இவற்றின் பல்வேறு கிளைகளையும் பற்றிக் சுற்ற கல்வியி னின்று இந்த எடுத்துக்காட்டுகளைத் தருகிறார். முடிவாக, லவ்ஜாயின் திட்டத்தில் நம்மைக் கவரும் சிறந்த ஒரு தன்மை உளது. இத்திட்டம், தேசம், மொழி இவற்றின் அடிப்படையில் இலக்கியத்தையும் வரலாற்றையும் பிரிவு செய்வதைச் சற்றும் ஏற்கவில்லை.

ஒரு கவிதையின் உரைவிளக்கத்திற்கு, தத்துவம், பொதுவான கருத்து ஆகியவற்றின் வரலாற்றைப் பற்றிய அறிவால் விளையும் பயனை ஒருகாலும் மிகைப்படுத்திப் பேசலாகாது. இலக்கிய

வரலாறு, குறிப்பாக பாஸ்கல், எமர்சன், நிட்ஷி போன்ற எழுத்தாளர்களைக் கொண்டமைந்திருந்தபோது, அது அறிவு வரலாற்றிற்குரிய சிக்கல்களை எப்போதும் அலசி ஆய்ந்தது. உண்மையில் திறனாய்வின் வரலாறு, முருகியல் சிந்தனை வரலாற்றின் ஒரு பகுதி மட்டுமேயாகும். சமகால இலக்கியங்களின் உருவாக்கத்தைக் கவனத்தில் கொள்ளாது, அக்காலத் திறனாய்வைக் கொண்ட போதாகிலும் இந்நிலை காணப்பட்டது எனலாம்.

ஐயமின்றி, ஆங்கில இலக்கியம் தத்துவ வரலாற்றைப் பிரதிபலிப்பதாகக் காட்டலாம். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் நிலவிய பிளேட்டோவின் கொள்கை (Platonism) எலிசபெத்துக்காலக் கவிதை முழுவதிலும் பரந்து காணப்படுகின்றது. உலகிலுள்ள பொருளின் நிலையிலிருந்து மேலுலக எழிலிற்கு நேராகச் செல்லும் பிளேட்டோவின் ஏறுநிலைக் கொள்கையை விளக்கி, ஸ்பென்சர் (Spenser) நான்கு பாடல்கள் எழுதினார். நிலையின்மைக்கும் இயற்கைக்கும் இடையே நிகழும் போர், 'வான அரசியில்' (Faerie Queene) நிலைபெற்ற மாறாத ஓர் ஒழுங்கிற்குச் சாதகமாக முடிவுபெறுகிறது. மார்லோவின் படைப்புக்களில், அன்று இத்தாலிய நாட்டில் நிலவிய இறைமறுப்புக் கொள்கை (Atheism) ஐயுறவுக் கோட்பாடு (Skepticism) ஆகியவற்றின் எதிரொலிகளைக் கேட்கிறோம். ஷேக்ஸ்பியரின் இலக்கியத்தில் கூட மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் நிலவிய பிளேட்டோவின் கொள்கை அதிகமாக நிழலிடுகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, டிராய்லஸ்ஸில் (Troilus) ஹாம்லெட் செய்த புகழ்பெற்ற சொற்பொழிவில் மாத்நேனின் கருத்துக்களும் ஸ்டாயிசத் தத்துவக் (Stoicism) கருத்துக்களும் எதிரொலிக்கின்றன. புனிதத் தந்தையர், பள்ளியாளர், பற்றிய டானேயின் கருத்தையும் அவரது உணர்வில் நவீன அறிவியல் மோதியலைவதையும் நாம் காண முடியும். மில்டன் தமக்கே உரிய தனிப்பட்ட சமயசித்தாந்தத்தையும் உலகத் தோற்றம் பற்றிய கொள்கையையும் உருவாக்கினார். அவரது தத்துவம், இயல்பொருள் தத்துவக் (Materialistic) கருத்துக்களையும் பிளேட்டோவின் கொள்கைகளையும் இணைக்கிறது. அதோடு கீழ்நாட்டுச் சிந்தனைகளையும் ஒழுக்க நெறியாளர் (Moralists) எனும் சமகாலக் குழுவினரது கொள்கைகளையும் கொண்டுள்ளது.

டிரைடன், தம் காலத்தில் நிலவிய சமய சித்தாந்தங்களில் உள்ள மாறுபட்ட நிலைகளையும் அரசியல் முரண்பாடுகளையும்

தெளிவுபடுத்தும் தத்துவக்கவிதைகளை எழுதியுள்ளார். நம்பிக்கையுணர்வு (Fideism), தற்கால அறிவியல், ஐயுறவுக் கோட்பாடு, கடவுட் கருத்து (Deism) ஆகியவை பற்றி அவர் அறிந்திருந்தவற்றைத் தெளிவாக விளக்குகிறார். நியூட்டன், ஷாப்ட்ஸ்பெரி (Shaftesbury) ஆகியோரின் கொள்கைத் தொகுதியை ஆய்ந்து தெளிவுபடுத்துபவராக தாம்சனைக் (Thomson) குறிப்பிடலாம். போப் எழுதிய 'மனிதனைப் பற்றிய கட்டுரை' (Essay on man) தத்துவக் கருத்துக்கள் நிரம்பியது. லாக்கின் கொள்கைகளை கிரே (Gray) லத்தீன் யாப்பில் செய்புளாக யாத்தார். லாரன்ஸ் ஸ்டெர்ன் (Laurence Sterne), லாக்கின் கொள்கைகளில் மிக்க ஆர்வமும் நன்மதிப்பும் கொண்டவர். தொடர்பு (Association) காலவரம்பு (Duration) ஆகியவைபற்றி லாக் கொண்டிருந்த கருத்துக்களை இவர் நகைக்கவைக்காக 'டிரிஸ்டர்ம் ஷாண்டி' (Tristram Shandy) முழுவதிலும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

புதுமைக் காலத்தில் தோன்றிய சிறந்த கவிஞர்களில் ஒருவரான கால்ரிட்ஜ், சீரிய நோக்கும் ஓரளவு நன்னிலையும் உடைய தத்துவத்துறை வல்லுநர். இவர் கான்ற், ஷெல்லிங் ஆகியோரது தத்துவத்தை விரிவாகக் கற்ற மாணவர். அவர் களது கருத்தை எப்போதும் திறனாய்வு நுட்பத்துடன் விளக்காவிட்டாலும், ஆராய்ந்து விளக்கியவர். கால்ரிட்ஜின் கவிதைகள் அவரது வரன்முறையான தத்துவக் கொள்கையால் அதிகமாகப் பாதிக்கப்படவில்லை. எனினும், ஜெர்மானிய நாட்டைச் சார்ந்த பல கருத்துக்களும் பொதுவாக நவீன—பிளேட்டோவின் கொள்கைகளும் ஆங்கிலக் கவிதை மரபில் இடம்பெற்றுள்ளன. கான்றின் தத்துவத்தின் சாயலை வேட்ஸ்வொர்த்தின் கவிதைகளில் காணலாம். மேலும் வேட்ஸ்வொர்த்த், ஹார்ட்லி (Hartley) என்ற உளவியல் வல்லுநரை மிக நெருங்கிக் கற்ற மாணவர். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் பிரான்ஸில் நிலவிய தத்துவங்களும் அவற்றைப் பின்பற்றிய ஆங்கிலேயரான காட்வினின் கருத்துக்களும் ஷெல்லியின் தொடக்க காலக் கவிதைகளில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. ஆனால் அவர் தமது பிற்காலக் கவிதைகளில் ஸ்பினோசா (Spinoza) பெர்க்லி, பிளேட்டோ ஆகியோரது கருத்துக்களை ஒன்றியிணைத்தார்.

விக்டோரிய காலத்தில் அறிவியலுக்கும் சமயத்திற்கும் இடையே நிலவிய முரண்பாடு, டெனிசன் (Tennyson), பிரெளனிங் ஆகிய கவிஞரது கவிதைகளில் திறம்படச்

சித்திரிக்கப் பெற்றுள்ளது. ஸ்வைன்பர்ன், ஹார்டி (Hardy) போன்றோரது இலக்கியத்தில், அக்காலத்தில் நிலவிய, துன்ப மயமாக உலகைக் காணும் இறை மறுப்புக் கொள்கை பிரதிபலிக்கின்றது. டன்ஸ் ஸ்காட்டஸ் (Duns Scotus) என்பவரது தத்துவத்தைக் கற்ற தமது கல்வியின் பயனை, ஹாப்கின்ஸ் (Hopkins) கவிதைகளில் காட்டுகிறார். பியர்பெக் (Feuerbach), ஸ்ட்ராஸ் (Strauss), என்பவர்களது கருத்தை ஜார்ஜ் எலியட் (George Eliot) மொழிபெயர்த்தமைத்தார். சாம்வெல் பட்லர் (Samuel Butler), நிட்ஷி என்பவர்களது கருத்தை ஷா (Shaw) கற்றார். இதனை அவரது இலக்கியங்கள் விளக்குகின்றன. தற்கால எழுத்தாளர்கள் பலரும் பிராய்டின் உளவியல் கருத்துக்களைக் கற்றுள்ளனர். அல்லது அவரைப் பற்றியேனும் கற்றுள்ளனர். ஜாய்ஸ் என்பவர் பிராய்டை மட்டுமன்று, யங், விகோ (Vico) கியார்டாநோ புருனோ (Giordano Bruno), குறிப்பாக தாமஸ் அக்வைனஸ் (Thomas Aquinas) ஆகியோரைப் பற்றியும் அறிவார். ஈட்ஸ் என்ற புலவர் இறைஞானம் (Theosophy), இறையுணர்வு (Mysticism), பெர்க்லியின் தத்துவங்கள் முதலியவற்றில் மிக ஆழ்ந்த ஆர்வமுடையவர்.

வேறு சில இலக்கியங்களில் இத்தகைய சிக்கல்களைக் குறித்த கல்வி இதைவிட அதிகமாக உள்ளது. தாந்தேயின் சமய சித்தாந்தத்திற்கு அளிக்கப்படும் விளக்கங்கள் எண்ணிற் கடங்காதவை. பிரான்ஸ் நாட்டில், எம். கில்சன் (M. Gilson), இடைக்காலத் தத்துவம்பற்றிய தமது அறிவை ரபேலஸ் (Rabelais), பாஸ்கல் ஆகியோரது இலக்கியப் பகுதிகளை விளக்கப் பயன்படுத்தினார். 'ஐரோப்பியத் தன்னுணர்வு நிலையின் உச்சகட்டம்' (Crisis of European Consciousness) பற்றிப் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் பால்ஹசார்ட் (Paul Hazard) திறம்பட எழுதியுள்ளார். அதில் 'அறிவொளி பற்றிய கருத்துக்கள் எவ்வாறு பரவின என்பதைச் சித்திரித்துள்ளார். மற்றொரு புதிய நூலில், ஐரோப்பா முழுவதிலும் அறிவொளி எவ்வாறு நிலைபெற்றது என்பதைக் காட்டியுள்ளார். கான்றின் தத்துவம்பற்றி ஷில்லரின் கருத்து, பிளாட்டினஸ் (Plotinus), ஸ்பினோசா போன்றோரோடு கதே கொண்ட தொடர்பு, கான்றின் தத்துவத்தோடு கிளீஸ்ட் (Kleist) கொண்டிருந்த தொடர்பு, ஹெகலின் கொள்கைகளோடு

ஹெபில்ஸ் (Hebbels) வைத்திருந்த தொடர்பு, இன்னும் இது போன்ற கல்வி முறைகள் ஜெர்மனியில் பெருகியுள்ளன. ஜெர்மனியில், தத்துவத்திற்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு மிக நெருங்கியமைந்துள்ளது. குறிப்பாக, புதுமைக்காலத்தில் இந்த இயைபு மிகவும் நெருங்கி அமைந்தது. அக்காலத்திலேயே, பிக்ட் (Fichte), ஷெல்லிங், ஹைகல் போன்ற தத்துவ வல்லுநர் கவிஞரோடு வாழ்ந்தனர். ஹோல்டர்லின் (Holderlin) என்ற கவிஞர், அறிவாராய்ச்சி (Epistemology), நுண்பொருள் ஆய்வு ஆகியவைபற்றி வரன்முறையாகச் சிந்திப்பது தனக்கு ஏற்றது என்று கருதினார். டாஸ்டோ வெஸ்கியும் டால்ஸ்டாயும் ரஷிய நாட்டில் வெறும் தத்துவ வல்லுநராகவும் சமயச் சிந்தனையாளர்களாகவும் கருதப்பட்டனர். புஷ்கின், திட்டமில்லா ஒருவகை அறிவை அளிக்குமாறு ஆற்றுப்படுத்தப் பெற்றார். சமிக்ஞை இயக்கத்தின் போது, ரஷிய நாட்டில் நுண்பொருள் ஆய்வுத் திறனாய்வாளர் என்ற ஒரு குழுவினர் தோன்றினர். இவர்கள் இலக்கியத்தைத் தமக்குரிய தத்துவ நிலையில் வைத்து விளக்கினர். ரோசனோ (Rozanov), மெரிஷ்கோவெஸ்கி (Merezhkovsky), ஷெஸ்டோ (Shestov), பெர்டேவ் (Berdayev), வாலின்ஸ்கி (Volynsky), வியாச்செஸ்லா ஐவனோ (Vyacheslav Ivanov) ஆகியோர் அனைவரும் டாஸ்டோ வெஸ்கியைப் பற்றியும் அவரைச் சூழ்ந்தும் எழுதினர். சில வேளைகளில் டாஸ்டோவெஸ்கியை ஒரு கட்டுரைப் பொருளாக மட்டும் பயன்படுத்தி அதன் வாயிலாகத் தங்கள் சொந்தக் கொள்கைகளைப் போதித்தனர். சில வேளைகளில் அவரை அவரது நிலையினின்று குறைத்து ஓர் இயக்கமாக மாற்றினர். ஆனால் அவரை ஒரு சோக நாவலாசிரியராக அருகியே கருதினர்.

இத்தகைய கல்வியின் முடிவிலோ, அல்லது அதிலும் சிறப்பாக இவற்றின் தொடக்கத்திலோ சில வினாக்கள் எழலாம். இவை ஒரு போதும் தெளிவான விடை பெறாதவை. கவிஞனது படைப்பில் வரும் தத்துவச் சிந்தனையின் எதிரொலிகள் எந்த அளவுக்குக் கவிஞன் — அதிலும் சிறப்பாக ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற நாடக ஆசிரியன் — கருத்தை விளக்குகின்றன? எந்த அளவுக்கு, கவிஞரும் பிற எழுத்தாளரும், தத்துவக் கருத்துக் களைத் தெளிவாகவும் ஒழுங்காகவும் கொண்டனர்? பழங்காலங்களில், ஓர் எழுத்தாளன் தனக்குரிய தனிப்பட்ட தத்துவத்தைக் கொண்டிருந்தான், இதனை அவன் விரும்பினான்,

அல்லது தனிப்பட்ட சிந்தனை முறையை ஆதரித்து அதில் ஆர்வங்காட்டும் மக்களிடையே வாழ்ந்தான் என்று கொள்வது மிகத் தாழ்ந்த காலவழுவாக அமையாதா? இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள தத்துவக் கருத்தின் இயைபு, தெளிவு, அதன் பரப்பு ஆகியவை பற்றிப் பேசும்போது, இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்கள், தற்கால எழுத்தாளர்களைப்பற்றிக்கூட மிகைப்படுத்திப் பேசுவதில்லையா?

தன்னுணர்வு மிக்க ஆக்கியோர்களைப்பற்றியோ, சில வேளைகளில் ஆழ்ந்த தத்துவ வல்லுநராகவும் ஆக்கியோராகவும் ஒருங்கே அமைந்து, தத்துவப் பாங்கானவை என்றழைக்கக் கூடிய கவிதைகளை எழுதும் எழுத்தாளர்களைப் பற்றியோ சிந்திக்கும்போதுகூட, நாம் பின்வரும் சில கேள்விகளைக் கேட்க வேண்டும். கவிதை, அதிகத் தத்துவப் பாங்கானதாக அமைவதால் சிறப்படைகிறதா? கவிதை கொண்டுள்ள தத்துவச் சிறப்பை வைத்துக் கவிதையை மதிப்பிடலாமா? அல்லது அது ஏற்ற தத்துவத்தை எந்த அளவு ஆழ்ந்து நோக்குகின்றதோ அதை வைத்து மதிப்பிடுவதா? அல்லது மரபின்பாற்பட்ட தத்துவக் கருத்தைச் சீரமைக்கும் அளவை வைத்துக் கவிதையை மதிப்பிடுவதா? ஷேக்ஸ்பியரைவிட தாந்தேயை டி. எஸ். எலியட் விரும்புவர். ஏனெனில் அவருக்கு ஷேக்ஸ்பியரின் தத்துவத்தைவிட தாந்தேயின் தத்துவம் சிறந்ததாகத் தோன்றியது. ஜெர்மானியத் தத்துவ வல்லுநராகிய ஹெர்மான் கிளாக்னர் (Hermann Glockner), 'தாந்தேயின் தத்துவமும் கவிதையும் அகன்று அமைந்துள்ளன, இத்தகைய அகற்சி வேறு ஒருகாலும் இருந்ததில்லை' என்று பேசினார். ஏனெனில் தாந்தே ஒரு முற்றுப்பெற்ற தத்துவத்தை மாற்றாது அவ்வாறே கொண்டுள்ளார். கிரேக்க நாட்டில், சாக்ரட்டிஸின் காலத்திற்கு முன்னர் எம்படோக்ளஸ் (Empedocles) போன்ற சிந்தனைக் கவிஞர் வாழ்ந்தபோதும் மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலும் கவிதையும் தத்துவமும் உண்மையில் இயைந்தன. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் பிசினோ (Ficino) கியார்டானோ புருனோ போன்றோர் கவிதையையும் தத்துவத்தையும் கவிதை நிலையில் அமைந்த தத்துவத்தையும் தத்துவக் கவிதையையும் எழுதினர். ஜெர்மனியில் இவ்வியைபு, கவிஞராகவும் அதே வேளையில் தற்படைப்பாற்றல் மிக்க தத்துவ வல்லுநராகவும் திகழ்ந்த கதேயின் காலத்தில் நிகழ்ந்தது.

ஆனால் இத்தகைய தத்துவ அளவு நிலைகள், இலக்கியத்தைத் திறனாய்வதற்குரிய அடிப்படை நிலைகளாகுமா? போப் தமது மனிதனைப்பற்றிய கட்டுரையில் கொண்டுள்ள தத்துவம் பல் தத்துவத் துறைகளினின்று கொள்ளப்பட்டது. அதன் ஒவ்வொரு பகுதியும் பொருந்திய கருத்துக்களைக் கொண்டமைந்திருந்தபோதும், அது முழுநிலையில் ஒன்றோடொன்று இணையாது குழம்பிய நிலையில் அமைந்துள்ளது. காட்வினின் திருத்தமற்ற இயல்பொருள் கொள்கையைக் கொண்டிருந்த ஷெல்லி, தமது வாழ்வில், ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் பிளேட்டோவின் கருத்துநிலைக் கொள்கையை ஏற்குமளவுக்கு முன்னேறினார் என்பதைக் காட்டிவிடுவதால், நாம் அவரைச் சிறந்த புலவராகவோ சிறப்பற்ற புலவராகவோ ஆக்க இயலுமா? (தற்கால வாசகர் பரம்பரை, ஷெல்லியின் கவிதைகளைத் தெளிவற்றவையாகவும் ஒரே மாதிரியானவை யாகவும் சலிப்புத் தருபவையாகவும் உணர்கின்றது. ஆனால் அவரது கவிதைத் தத்துவம் அக்கவிதைகள் தோன்றிய காலத்தில் தகுதியாக விளக்கப்பெற்று பொருள் தந்து நின்றது, அல்லது, இன்று பொருளற்றவையாகத் தோன்றும் பகுதிகள் அன்று அறிவியல் அல்லது போலி அறிவியல் கொள்கைகளைக் குறித்து நின்றன என்று காட்டி, இந்த உள்நுணர்வு தக்கதன்று என நிறுவ இயலுமா? இத்தகைய தவறான அடிப்படை நிலைகளுக்கு, அறிஞர்கள், சரிவரப் புரிந்து கொள்ளாமையும் தத்துவம், கலை என்பவற்றின் பயன்பற்றித் தெளிந்த அறிவில்லாமையும், கருத்துக்கள் இலக்கியத்தினுள் நுழையும் வகை பற்றிச் சரியாக உணர்ந்து கொள்ளாமையுமே அடிப்படைக் காரணமாகும்.)

இலக்கியத்தைத் தத்துவரீதியில் விளக்குவதில் அளவுக்கு மிஞ்சிய அறிவு நிலையைக் கொள்வதற்கு எதிராக, எதிர்ப்புக்கள் எழுந்தன. ஜெர்மனியில் தோன்றி வளர்ந்த சில முறைகள் இவ்வெதிர்ப்புக்களை கருத்தில் கொண்டுள்ளன. ருடால்வ் உங்ஙர் (Rudolf Unger) மிகத் தெளிவாக ஒரு முறையை ஆதரித்தார். இது ஒழுங்காகப் பயிற்றுவிக்கப்படாவிடினும் முன்னரே பயன்படுத்தப் பெற்ற ஒரு முறை, “தத்துவ அறிவை உருவகமும் யாப்பழகும் தோன்ற மொழிபெயர்த்தமைப்பது இலக்கியம் ஆகாது, வாழ்வு பற்றிய பொதுக்கருத்தை இலக்கியம் வெளியிடுகிறது. தத்துவப் பொருளுக்குட்பட்ட கேள்விகளுக்குக் கவிஞன்

வழக்கமாகப் பதிலளிக்கிறான். அவன் ஒழுங்கு வரம்பின்றி, அளிக் கும் பதில் காலத்திற்கும் சூழ்நிலைக்கும் ஏற்ப மாறுபடுகிறது'' என உங்ஙர் சரியான நிலையில் வாதாடுகிறார். இச்சிக்கல்களை அவர் தனக்குத் தோன்றியவாறு கீழ்க்கண்ட முறையில் வகை செய்கிறார்: சுதந்திரத்திற்கும் தேவைக்கும் இடையிலும் ஆவிக் கும் இயற்கைக்கும் இடையிலும் அமைந்துள்ள தொடர்பை அவர் விதி பற்றிய சிக்கல் என்பார். அடுத்து வருவது சமயச் சிக்கல். இதில் கிறிஸ்துவைப் பற்றிய விளக்கம், பாவம், மீட்பு ஆகியவை அடங்கும். இயற்கை பற்றிய சிக்கலில் இயற்கை பற்றிய உணர்வும் அதோடு, பழங்கதை மாயவித்தை பற்றிய வினாக்களும் உட்படும். மற்றொரு பிரிவைச் சார்ந்த சிக்கலை, உங்ஙர், மனிதனைப் பற்றிய சிக்கல் என்பார். இது, மனிதனைப் பற்றிய கொள்கை, அவனுக்கும் மரணத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு, அன்பு பற்றி அவன் கொண்டுள்ள கருத்து ஆகிய வற்றைப் பற்றி எழும் கேள்விகளைச் சிந்திக்கிறது. முடிவாக, சமுதாயம், குடும்பம், நாடு பற்றி எழும் ஒரு வகைச் சிக்கலும் அமைகின்றது. இவை பற்றி எழுத்தாளன் கொண்டுள்ள கருத் தினைக் கற்கவேண்டும். சில வேளைகளில் இச்சிக்கல்களின் வர லாற்றைக் காண முயலும் நூல்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இவை, அனுமானித்து அமைத்த நிரந்தர வளர்ச்சியைக் கருத் தில் கொண்டு, இவற்றின் வரலாற்றைக் காண விழைகின்றன. ஜெர்மானியக் கவிதைகளில் மரணம் பற்றிய பிரச்சினை என்ற பொருள் குறித்து வால்டர் ரெம் (Walter Rehm) ஒரு பெரும் நூல் எழுதினார். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலும் புதுமைக் காலத்திலும் நிலவிய அன்புக் கொள்கை பற்றி பால் கிளக்கான் (Paul Kluckhohn) எழுதினார்.

வேற்று மொழிகளிலும் இத்தகைய முயற்சி நிகழ்கிறது. மரியோ பிராஸ் (Mario Praz) எழுதிய 'புதுமைக்காலச் சித்திர வதை, (Romantic Agony) என்ற நூலை பால் உணர்வு, மரணம் என்பவை பற்றிய சிக்கலைக் குறித்துப் பேசும் நூல் எனலாம். இந்நூலின் இத்தாலிய மொழித் தலைப்பு 'தசை-சாவு-பிசாசு' (The Flesh, Death and the Devil) இத்தையே சுட்டுகிறது. கி. எஸ். லூவிஸ் எழுதிய 'அன்பின் தொடர் உருவகம்' (Allegory of Love), தொடர் உருவகத்திற்குரிய ஓர் இலக்கிய வகையின் வரலாறு மட்டுமன்று; காதல், மணம் என்பவை பற்றிக் காலத்துக்குக்காலம் மாறுபடும் போக்குகளையும் மிகுதியாகக்

கொண்டுள்ளது. 'மரணமும் எலிசபெத்துக்கால துன்பியல் நாடகமும்' (Death and Elizabethan Tragedy) என்ற நூலை தியோடர் ஸ்பென்சர் (Theodore Spencer) எழுதியுள்ளார். இதன் முன்னுரையில் மரணம் பற்றி இடைக்காலத்தில் நிலவிய கருத்தை மறுமலர்ச்சிக் கருத்திற்கு மாறாக அமைத்துக் காட்டுகிறார். எடுத்துக்காட்டாக, எதிர்பாராத மரணம், மரணத்திற்குப் பின்னர் உள்ள நிலைக்கு ஆயத்தம் செய்யவும் தனது குற்றங்களுக்காக இரங்கவும் வாய்ப்பு அளிக்காது; ஆகையால், இடைக்கால மனிதன் எதிர்பாராத மரணத்திற்கு மிக அஞ்சினான். மான்றேன், இத்தகைய மரணம் மிகச் சிறந்தது என்று சிந்திக்கத்தொடங்கினார். மரணமே வாழ்வின் குறிக்கோள் என்ற கிறிஸ்தவக் கருத்தை அவர் இழந்துவிட்டார். எழுத்தாளர்களை அவர்களது சமய உணர்வு வேகத்திற்கு ஏற்ப வகைப்படுத்தி, அதன் அடிப்படையில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக் கவிதைகளில் உள்ள சமயப் பாங்குகளைக் காண ஹெச். என். பெயர் சைல்ட் (H. N. Fairchild) முயற்சி செய்தார். பிரான்ஸில் அபே பிரிமாண்டின் (Apbe Bremond) 'பதினேழாம் நூற்றாண்டுப் பிரஞ்சு சமய உணர்வின் வரலாறு' (History of French Religious Sentiment in the Seventeenth Century) என்ற பெரும் நூல், மிகுதியாக இலக்கியத்தினின்று கருத்துக்களைப் பெற்றுள்ளது. மாங்க்லாண்ட் (Monglond) டிராஹார்ட் (Trahard) என்பவர்கள், உணர்ச்சி பற்றியும் இயற்கை பற்றியும் புதுமைக் காலத்திற்கு முந்திய காலத்தவர் கொண்டிருந்த உணர்வு பற்றியும் பிரஞ்சுப் புரட்சியாளரிடம் காணப்பட்ட ஆர்வம் மிக்க உணர்வு நிலை பற்றியும் ஆயும் சிறந்த ஆய்வுமுறை நூல்களையும் எழுதியுள்ளார்.

(உங்ஙர் வகுத்த பட்டியலைக் கூர்ந்து நோக்கினால், அவர் விளக்கியுள்ள சிக்கல்களில் சில தத்துவ நிலையுடையனவாகவும் சில கருத்து நிலையுடையவாகவும் அமைந்துள்ளன என்பதை உணரலாம். சிட்னியின் (Sidney) மொழியில் கூறினால், இந்நிலையில் கவிஞன் "தக்க புகழுடைத் தத்துவவல்லுநன்". உங்ஙர் விளக்கிய வேறு சில சிக்கல்களைச் சிந்தனை வரலாற்றிற்குரியவை என்று கூறுவதைவிட, அறிவின் வரலாற்றிற்கும் உணர்வின் வரலாற்றிற்கும் உரியவை எனலாம். சிலவேளைகளில் கருத்து தூய உணர்வுநிலையோடு கலந்து விடுகிறது. இயற்கைக்கு நேராக

மனிதன் கொண்டுள்ள போக்கைப் பொறுத்த வரையில், உலகத் தோற்றம், சமயம் ஆகியவை பற்றி அவனுக்குரிய கருத்துக்கள் அவனை ஆழமாகப் பாதிக்கின்றன. மேலும், முருகியல் சிந்தனைகளும் இலக்கிய மரபுகளும் இயற்கையை நோக்குவதில் உடல் கூற்றால் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும் கூட அவனை ஆழமாகப் பாதிக்கின்றன. இயற்கைத் தோற்ற உணர்வு, பிரயாணிகள், ஓவியர், தோட்ட அமைப்பாளர் போன்றோராலும் தீர்மானிக்கப் படலாம்; எனினும், மில்டன், தாமசன் போன்ற கவிஞர்களாலும் ரஸ்கின் (Ruskin) போன்ற எழுத்தாளராலும் ஆழமாகப் பாதிக்கப்படுகிறது.

உணர்ச்சிகள் தெளிவற்றவை. அதே வேளையில், ஒருமைப் பாடுடையவை. எனவே உணர்ச்சிகளின் வரலாற்றை அமைப்பது மிக்க இடர்ப்பாடுதருவது. மனிதப் போக்கில் ஏற்படும் மாற்றங்களை மிகைப்படுத்தி, அவற்றின் வளர்ச்சி பற்றிய திட்டம் ஒன்றை ஜெர்மானியர் அமைத்தனர். இத்திட்டத்தில் அமைந்துள்ள செம்மை இதன் உண்மை பற்றிய ஐயத்தை எழுப்புகிறது. எனினும் உணர்வுகள் மாறும் என்பதில் ஐயமில்லை. அதன் மரபுகளும் பாணிகளும் மாறும். அன்புக்கு நேராக எம். குலட்டின் (M. Huillot) பயனற்ற பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுப் போக்குப் பற்றி பால்ஸாக் வேடிக்கையாகக் கருத்துத் தெரிவித்தார். இவரது அன்புப் போக்கு மர்னீவ் அம்மையாரது (Madame Marneffe) அன்புக் கோட்பாட்டினின்று மாறுபட்டது. இவ்வம்மையார், 'அன்பிற்குச் சகோதரியான' எனிய மெலிவுற்ற பெண்ணின் புதிய மீட்சி மரபுகளைக் கொண்டவர். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இலக்கிய வரலாற்றில் எழுத்தாளர்களும் வாசகர்களும் கண்ணீர் பெருக்கும் நிலை மிகச் சாதாரணமானது. அறிவுத்துறையிலும் சமுதாயத்திலும் சிறந்த மதிப்புப் பெற்ற கெலர்ட் (Gellert) என்ற ஜெர்மானிய கவிஞர், கிராண்டிசன் (Grandison) கிளமென்ற்றைப் (Clementine) பிரிந்த பிரிவுக்காகச் சொரிந்த கண்ணீரால் அவரது கைத்துண்டு புத்தகம், மேசை, 'தரை கூட நனைந்து விட்டது எனத் தமது கடிதம் ஒன்றில் பெருமையாகப் பேசுகிறார். டாக்டர் ஜாண்ஸன் மென்மையான இதயத்திற்குப் பெயர் பெற்றவர் அல்லர். இவர் கூட, இவரது சமகாலத்தவரை விட, அல்லது அக்கால அறிவுத்துறையினரைவிட, அதிகமாகக் கண்ணீர் சிந்தி உணர்வு வயப்பட்டுள்ளார்.

தனிப்பட்ட எழுத்தாளனைப் பற்றிய கல்வியில், உங்ஙரது அறிவு நுட்பம் குறைந்த கருத்தும் அதற்குரிய பயனையும் உடையது. ஏனெனில் அது ஒழுங்குற அமைக்கப்பெற்ற போக்குகளையும் கருத்துக்களையும் விளக்கும்போது, மிகத்தெளிவாகவும் மிக வெளிப்படையாகவும் விளக்க முயலவில்லை. ஒரு கலைப்படைப்பின் உட்பொருளை வெறும் கூற்றிலோ வாய்பாட்டிலோ அமைத்துக் கூறி, கலைப்படைப்பின் உட்பொருளை அதன் முழு நிலையினின்று தனிப்படுத்தும் இடர் இம்முறையில் அதிகமாக இல்லை.

இந்தப் போக்குகளைப் பற்றிய கல்வி, இவற்றை உலகப் போக்கின் (Weltanschauung) பாற்பட்ட ஒரு சில பிரிவுகளாக வரையறுக்க வாய்ப்புள்ளதா எனச் சிந்திக்குமாறு சில ஜெர்மானியத் தத்துவ வல்லுநரை ஆற்றுவித்தது. இச்சொற்றொடரைத் தத்துவக் கருத்துக்களையும் உணர்வுப் பாங்குகளையும் குறிக்கும் அளவுக்கு விரிவான நிலையில் பயன்படுத்தினர். இத்துறையில் மிகப் புகழ்பெற்ற முயற்சியைச் செய்தவர் டில்தே. ஒரு வரலாற்றாசிரியன் என்ற நிலையில் அவர் தமது பயிற்சியில் எப்போதும் ஒரு கருத்துக்கும் ஓர் அனுபவத்திற்கும் (Erlebnis) இடையிலுள்ள வேற்றுமையை வலியுறுத்திக் காட்டியுள்ளார். சிந்தனையின் வரலாற்றில் அவர் மூன்று முக்கிய பிரிவுகளைக் காண்கிறார்: 'நேர் நிலை'. இது லூக்கிரீஷியஸ், டெமக்கிரட்டஸ் (Democritus) ஆகியோரிடமிருந்து கொள்ளப்பெற்றது. பிரஞ்சு நாட்டைச் சார்ந்த கலைக் களஞ்சிய அறிஞரான ஹோப்ஸையும் (Hobbes) தற்கால இயல் பொருள் கொள்கையினரையும் நேர் நிலைக் கொள்கையினரையும் உள்ளடக்குகிறது. 'தற்சார்பற்ற கருத்து நிலை' (Objective Idealism) ஹிராக்கிளிட்டஸ் (Heraclitus) ஸ்பிஞ்சா, லிப்னிஸ், ஷெல்லிங், ஹெகல் ஆகியோரைக் கொண்டது. 'இருமைக் கருத்து நிலை' (Dualistic Idealism) அல்லது 'விடுதலைக் கருத்து நிலை' (Idealism of Freedom) என்ற பிரிவு, கான்ற் பிக்ட் என்பவர்களை அடக்கியது. முதற்பிரிவு, ஆவி உலகைப் பூத உலகின் மூலம் விளக்குகிறது. இரண்டாம் பிரிவு உண்மையை, அகவுண்மையின் புற வெளியீடாகக்காண்கிறது. ஆனால் தன்னிலைக்கும் பயனுக்கும் இடையிலுள்ள போராட்டத்தை இது ஒப்பவில்லை. மூன்றாவது பிரிவு, இயற்கையைச் சாராது தனித்து நிற்கும் ஆவிநிலையைக் கொள்கின்றது. டில்தே ஒரு குறிப்பிட்ட ஆக்கியோனோடு இப்பிரிவுகளைத்

தொடர்பு படுத்துகிறார். பால்ஸாக்கும் ஸ்டெந்தாலும் முதற் பிரிவைச் சார்ந்தவர்கள். கதே, இரண்டாம் பிரிவைச் சார்ந்தவர். ஷில்லர் மூன்றாம் பிரிவினுட்பட்டவர். தன்னுணர்வையும் புற அறிவுகளையும் மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இம் முறை அமையவில்லை. ஆனால், சற்றும் அறிவு நுட்பமற்ற கலைகளினின்று கூட இப்பிரிவுகளைக் கொள்ளலாம் என்று கருதுவர். இப்பிரிவுகள் பொதுவான உளவியல் போக்குகளோடும் தொடர்புடையவை. 'உண்மை நயம்' அறிவு நிலைக்குச் சிறப்பளிக்கிறது. 'தற்சார்பற்ற கருத்து நிலை' உணர்வுக்கு முதன்மை அளிக்கிறது. 'இருமைக் கருத்து நிலை' தன்னாற்றலை மேம்படுத்துகிறது.

இப்பிரிவுகள் ஓவியத்திற்கும் இசைக்கும் கூடப் பொருத்தமானவையாக அமையலாம் என ஹெர்மான் நோல் (Hermann Nohl) காட்ட முயன்றார். ரெம்பிராண்டும் (Rembrandt) ரூபன்ஸும் (Rubens) தற்சார்பற்ற கருத்து நிலையைச் சார்ந்தவர்கள். இவர்கள் உலகையும் இறையையும் ஒன்றாகக் காணும் கொள்கையினர் (Pantheists). வெலஸ் குயிஸ் (Velasques), ஹால்ஸ் (Hals) போன்ற ஓவியர்கள் உண்மை நயமுடையோர். மைக்கல் ஏஞ்சலோ (Michelangelo) தற்சார்புடைக் கருத்து நிலையினர். பெர்லியோஸ் (Berlioz) முதற் பிரிவிற்குரியவர். ஷுபெர்ட் (Schubert) இரண்டாம் பிரிவைச் சார்ந்தவர். பீத் தோவன் (Beethoven) மூன்றாம்பிரிவினர். ஓவியம், இசை என்ற துறைகளிலும் இப்பிரிவுகள் அமையலாம் என்ற வாதம் முக்கியமானது. ஏனெனில் இப்பிரிவுகள் வெளிப்படையான அறிவு ஆற்றலுடைய உட்பொருள் இன்றி இலக்கியத்திலும் கூட அமையலாம் என்பதை இது சுட்டுகிறது. மோரிக் (Morike), சி. எப். மேயர், லிலியன்கிரான் (Liliencron) ஆகியோரது சின்னஞ்சிறு உணர்ச்சிப்பாடல்களில்கூட இந்த வேறுபாடுகளைக் காணலாம் என்பதை உங்ஙர் தெளிவிக்க முயன்றார். இவரும் நோலும், நாவலின் மொழி நடை அல்லது காட்சிகளைக் கொண்டு அதன் 'உலகப் போக்கை'க் காணலாம் என்றனர். நாவலின் அறிவுத் திறம் வாய்ந்த உட்பொருளோடு நேரடியான தொடர்பின்றியே இதனைக் காண இயலும் என்றும் கூறினர். இவ்வாறு கொள்ளும்போது, இக் கொள்கை, அடிப்படையான கலை நடைப்பாங்குகள் பற்றிய கொள்கையாக மாறுகிறது. உல் பினினது (Wolfflin) 'கலைவரலாற்றின் கொள்கை நெறிகள்'

(Principles of Art History) என்ற நூலுடனும் இவரை ஒத்த பிறவகை செய்பவர்களது கொள்கைகளோடும் வால்சல் (Walzel) இதனை இணைக்க முயன்றார்.

இத்தகைய ஆழ்ந்த சிந்தனைகளில் ஓரளவு மிகுதியான ஆர்வம் காட்டப் பெற்றது. இங்கு விளக்கப்பெற்ற இக் கொள்கையில் உள்ள அனேக வேறுபாடுகள் ஜெர்மனியில் கண்டு பிடிக்கப் பெற்றவை. இவற்றை இலக்கிய வரலாற்றிலும் கையாண்டனர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஜெர்மானிய இலக்கியமும் ஓரளவுக்கு ஐரோப்பிய இலக்கியமும் ஒரு தெளிவான பரிணாமத்தின் விளைவாக அமைந்தவை என வால்சன் கொண்டார். இந்தப் பரிணாமம் இரண்டாம் பிரிவினின்று (கதேயும் புதுமைக் கொள்கையாளரும் கொண்ட தற்சார்பற்ற கருத்து நிலையினின்று) தொடங்கி முதற் பிரிவினூடே (உண்மை நயம்) கடந்து செல்கின்றது. இந்நிலையில் முன்னேறி பருவிளக்கப் பாங்கில் (Impressionism) உள்ள உலகு பற்றிய செய்தியைக் குறித்து உணர்வுடையதாகின்றது. பின்னர் நுண்விளக்கப் பாங்கால் விளக்கப்பெறும் தற்சார்புடைய இருமைக் கருத்து நிலையான மூன்றாம் பிரிவை அடைகிறது. வால்சல் வகுத்த திட்டம், இத்தகைய மாற்றம் நிகழ்கிறது என்பதை மட்டும் கூறுவதோடு அமையாது இம்மாற்றம் ஓரளவுக்கு ஒன்றை ஒன்று இணைப்பதாகவும் தருக்க ரீதியானதாகவும் அமைந்துள்ளது எனவும் கூறுகிறது. உலகையும் இறையையும் ஒன்றாகக் காணும் கொள்கை ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையில் இயல்புநலக் கொள்கை குக் கொண்டு செல்லும். இயல்புநலக் கொள்கை, பருவிளக்கப் பாங்கிற்கு வழி நடத்தும். பருவிளக்கப் பாங்கில் அமையும் தற்சார்புடைநிலை முடிவில் ஒரு புதுமையான கருத்துநிலைக் கொள்கையோடு இரண்டறக் கலக்கின்றது. இத் திட்டம் அளவை ஆய்வாகிறது (Dialectical). முடிவாக இது ஹெகலின் கொள்கையாகிறது.

ஆழ்ந்த இவ்வாய்வு முறைகள் பற்றிச் சற்று அமைதியாகச் சிந்தித்தால், இத்திட்டங்களில் அமைந்துள்ள செம்மை பற்றி ஐயம் எழலாம். மூன்று என்ற எண்ணிக்கைக்கு அளிக்கப்பட்டுள்ள புனிதத் தன்மை பற்றி ஐயுறலாம். எடுத்துக்காட்டாக உங்வர் தாமே தற்சார்பற்ற கருத்து நிலையில் இரு துணைப் பிரிவுகளை வேறுபடுத்துகிறார். ஒன்று இசைந்தமைந்தது. இதற்குக் கதே எடுத்துக்காட்டாவார். மற்றொன்று அளவை

ஆய்விற்குட்பட்ட பிரிவு. இதனை பொகிம், ஷெல்லிங், ஹைகல் ஆகியோரிடம் காணலாம். நேர் நிலைப்பிரிவுகள் எதிராகவும் இத்தகைய எதிர்ப்பு எழலாம். இப்பிரிவு வேறுபட்ட பல கருத்துக்களைக் கொண்டது. ஆனால் வகைசெய்யும் விவரங்களுக்கு எதிராக எழும் இவ்வெதிர்ப்புகளைவிட, இம்முறையின் அடிப்படைக் கொள்கையைப் பற்றி எழும் ஐயம் முக்கியத்துவம் குறைந்ததே. இவ்வாறு வகை செய்யும் எல்லா முறைகளும் இலக்கியத்தை மூன்று அல்லது அதற்கு மேல் ஐந்து அல்லது ஆறு பிரிவுகளின் கீழ் ஓரளவு வகைப்படுத்தும். கவிஞர்களுக்கும் அவர்களது படைப்புக்களுக்கும் உரிய திடமான தனித்தன்மை புறக்கணிக்கப்படுகின்றது, அல்லது குறைக்கப்படுகின்றது. பிளேக், வெட்ஸ்வொர்த், ஷெல்லி போன்ற வேறுபட்ட கவிஞர்களைத் தற்சார்பற்ற கருத்துநிலைப்பிரிவின் கீழ் வகை செய்வதால் இலக்கியக் கண்ணோட்டத்தில் எவ்விதப் பயனும் விளைவதில்லை. கவிதை வரலாறு முழுவதையும் 'உலகப் போக்கின்' மூன்று அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட பிரிவுகளின் கீழ் வகை செய்து வரையறுப்பதால் நன்மை எதுவும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. முடிவாக, இந்நிலை, அடிப்படையான அதோடு மிகையான காலத்திற்கேற்ற கொள்கையைக் குறிக்கிறது. இம்மூன்று பிரிவுகளும் ஒத்த பயனுடையவை. கவிஞன், தனது இயல்பான உளப்பாங்கிற்கு ஏற்றவாறே அல்லது அடிப்படை நிலையிலே பகுத்தறிவிற்கு உட்படாத சில உலகப் போக்குகளின் அடிப்படையிலோ இப்பிரிவுகளில் ஒன்றைத் தேர்ந்து கொள்ள இயலாது என்பது பொதுவான கருத்து. இத்தனை பிரிவுகளே உள்ளன, ஒவ்வொரு கவிஞனும் இப்பிரிவுகளில் ஒன்றை விளக்கும் எடுத்துக்காட்டாக அமைய வேண்டும் என்பது குறிப்பாகச் சுட்டப்படுகிறது. இக்கொள்கை, வரலாற்றிற்குரிய ஒரு பொதுத் தத்துவத்தின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது என்பது தெளிவு. தத்துவத்திற்கும் கலைக்கும் இடையே நெருங்கிய இன்றியமையாத தொடர்பு அமைந்துள்ளது என்று இக்கொள்கை கொள்கிறது. இத்தொடர்பு, தனிப்பட்ட நிலையில் மட்டுமின்றி, ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்திலும் வரலாற்றிலும் அமைந்துள்ளது. அடுத்து, 'கருத்துக்களின் வரலாறு' (Geistesgeschichte) பற்றிய கொள்கைகள் குறித்து நாம் சிந்திக்கலாம்.

கருத்துக்களின் வரலாறு என்று பொருள்தரும் ஜெர்மானியச் சொற்றொடர், அறிவு வரலாற்றையும் (லவ்ஜாயின் பொருளில்) கருத்துக்களின் வரலாற்றையும் குறிப்பதற்காகப் பரந்து பயன்

படுத்தப் பெற்ற ஒரு மாற்றுச் சொற்றொடர். இது ஆங்கிலப் பதத்தைவிட அறிவு நுட்பம் குறைந்த சொற்றொடராக இருப்பதால் நன்மை உண்டு. 'கால உணர்வு' என்ற பதம் விரிந்த பொருட்குறிப்புடையது. உணர்வு வரலாற்றிற்குரிய சிக்கல்களை உள்ளடக்கும் ஆற்றல் பெற்றது. இது தற்சார்பற்ற உணர்வு பற்றிய கருத்துடன் ஓரளவு தொடர்புடையது. ஆனால் 'கருத்துக்களின் வரலாறு' என்ற சொற்றொடரை இதைவிடத் தனிச் சிறப்பான பொருளுடையதாக ஜெர்மனியில் கொள்வது வழக்கம். அது, ஒவ்வொரு காலத்திற்கும் அதற்குரிய கால உணர்வு உண்டு என்று கொள்கிறது. ஒவ்வொரு காலத்திலும் உள்ள வெவ்வேறான பொருள் நிலையிலிருந்து, அதாவது சமயத்துறை முதல் உடையணியும் நிலை வரையுள்ள வெவ்வேறு நிலைகளினின்று, அக்காலத்திற்குரிய உணர்வைச் சீரமைப்பதே அதன் நோக்கம். நாம் ஒவ்வொரு பொருளையும் நோக்குகிறோம். கால உணர்வினால் எல்லாவற்றையும் விளக்குகிறோம்.

பண்பாடும் மனிதனது பிறசெயற்பாடுகளும் மிக நெருக்கமாக இணைந்துள்ளன. கலைக்கும் அறிவியலுக்கும் இடையில் நெருங்கிய ஒற்றுமை அமைந்துள்ளது என்று இது கொள்கின்றது. ஷெலகல் சகோதரர்களது கருத்துக்களிலேயே இம்முறை அடியிடப்பட்டுவிட்டது. இதனைத் திறம்பட விளக்கியவர்களில் ஸ்பெங்க்ளர் புகழ்பெற்றவர். இவர் எல்லை கடந்த ஆற்றல் உடையவர். ஆனால் கல்வித் துறையிலுள்ளவர்களும் இம்முறையைப் பின்பற்றுவர். இவர்கள் இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநர்; பெரிதும் இலக்கியப் பொருட்களையே கொண்டு இம்முறையைப் பயன்படுத்தியவர்கள். இப்பயிற்சி முறைகள் வேறுபடுகின்றன. கார்வின் (Korff) முறையினின்று சிசார்ஸ் (Cysarz), டியூட்ஷ்பின் (Deutschbein), ஸ்டீவன்ஸ்கி (Stefansky), மேய்ஸனர் (Meissner) ஆகியோரது முறைகள் மாறுபட்டவை. 1750 முதல் 1830 வரையுள்ள ஜெர்மானிய இலக்கிய வரலாற்றை, பகுத்தறிவு நிலையினின்று பகுத்தறிவு அற்ற நிலைக்கும் அதினின்று ஹெகலின் தொகுப்பியலுக்கும் இயங்கும் அளவை ஆய்வாகக் காணும் கார்வ், நிதானமான அளவை. ஆய்வு வல்லுநர் சிசார்ஸ் முதலியவர்களது முறை விந்தையானது; சிலேடைநயமும் போலி இறைபுணர்வும் சொல்லழகும் வாய்ந்தது. இந்த முறை பெரும்பாலும் ஒப்புமைமுறை ஆகும். ஒப்புமை என்று கூறும்போது; எதிர் நிலை ஒப்புமையும் நேர்நிலை

ஒப்புமையும் இணைந்தமைந்தது. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு பிற காலங்களேர்டுள்ள ஒற்றுமைகளை மறந்து, வேறுபாடுகளை வலியுறுத்திக் காட்டும் நிலை அமையும்போது, அது எதிர்நிலை ஒப்புமை. வேற்றுமைகளை மறந்து, காலகட்டங்களிடையே அவற்றின் நிகழ்ச்சிகள், ஆக்கங்கள் இவற்றில் உள்ள ஒருமைப் பாடுகளை வைத்து ஒப்புமை காணும்போது, நேர்நிலை ஒப்புமை அமையும். இத்தகைய திறமை மிகுந்த பயிற்சிக்குக் குறிப்பாக புதுமைக் காலமும் பரோக் காலமும் தகுந்த தளங்கள் என உறுதிசெய்யப்பெற்றுள்ளன.

இதற்குரிய ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு மேய்ஸனரின் 'ஆங்கில இலக்கிய பரோக் பாணியின் தத்துவ அடிப்படை' ஆகும். (Die Geisteswissenschaftlichen Grundlagen des Englischen Literatur barocks - 1934) இது கால உணர்வை முரண்பட்ட போக்குகளின் இடையே நிகழும் போராக விளக்குகின்றது. தொழில் நுணுக்கத்துறை முதல் புதுமை தேடும் துறை வரையும், பிரயாணம் முதல் சமயத்துறை வரையும் உள்ள எல்லா மனிதச் செயற்பாடுகளிலும் இந்த வாய்பாடு (முரண்பட்ட போக்குகளிடையே நிகழும் போர்) அமைந்துள்ளதா என்பதைக் காண முயன்று ஆய்கிறது. இதற்குரிய அடிப்படைப் பொருட்கள், விரிவாக்குதல்—செறித்தல், பேரண்டம்—சிறு அண்டம், பாவம்—மீட்பு, நம்பிக்கை—ஆய்வு உணர்வு, தனி ஆட்சி—குடியாட்சி, கட்டமைப்பு அற்றநிலை, கட்டமைப்புநிலை என்பன போன்ற பிரிவுகளில் ஒழுங்குற அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. இவ்வாறு பொதுநிலையில் ஒப்புமைப் படுத்தி ஆய்ந்த மேய்ஸனர் கண்ட வெற்றிகரமான முடிவு வருமாறு: பரோக் காலகட்டத்தின் செயல்களிலெல்லாம் பூசலும் முரண்பாடும் நெருக்கடியும் அமைந்துள்ளன. அக்காலத்தில் இயற்கையை வெல்லுவதிலும் போரைப் புகழ்வதிலும் ஆர்வங் கொண்டு செயலாற்றும் திறன் பெற்ற மனிதர் இருந்தனர். மனவெழுச்சி மிகுந்த தொகுப்பாளரும் பிரயாணிகளும் வீரச்செயல் புரிவோரும் இருந்தனர். தனிமையை நாடி, இரகசியக் குழுக்களை அமைத்த ஆழ்ந்த சிந்தனையாளரும் இருந்தனர். சிலர், புதிய வானநூலில் ஈடுபட்டனர். ஆனால் வேறு சில நாட்குறிப்பாளர், உருவப்படம் வரையும் ஒவியரைப் போன்று தனிப்பட்ட மனிதனது தனிச் சிறப்புக் கூறுகளை அமைத்தனர். அரசருக்குரிய தெய்விக உரிமையில் நம்பிக்கை கொண்ட சிலர் இருந்தனர். சிலர் சம

உரிமைக் குடியாட்சியில் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தனர். இவ்வாறு ஒவ்வொன்றும் செறித்தல் அல்லது விரிவாக்குதல் என்ற நெறியின் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது. இலக்கியத்தில் செறிவை நாம் விரும்பினால், மீட்சிக் காலத்திற்குப் பின்னர் அரசினர் குழுவால் வளர்க்கப் பெற்ற எளிய உரைநடையைப் பெறலாம். விரிவான நிலையை வேண்டினால், மீட்டன் அல்லது சர். தாமஸ் பிரௌன் (Sir. Thomas Browne) போன்றோர் எழுதும் நீண்ட சொற்றொடர்களைப் பெறலாம். இத்தகைய முரண்நிலைகளாலான திட்டத்தை வேறு ஒரு கால கட்டத்தினின்று கொள்ள இயலாதா? இந்த வெளிப்படையான ஆனால் அடிப்படையான கேள்வியை மேய்ஸனர் தன் கால எழுத்தாளர் களைப் போன்று ஒருபோதும் எழுப்பவில்லை. தமது பரந்த கல்வியினின்று கொண்ட இதே மேற்கோள்களின் அடிப்படையில், பதினேழாம் நூற்றாண்டில் இதினின்று முற்றிலும் மாறுபட்ட முரண் நிலைகளாலான ஒரு திட்டத்தை அமைக்க இயலாதா என்ற கேள்வியையும் இவர் கேட்கவில்லை.

இதுபோலவே, எல்லா இலக்கியங்களையும் பகுத்தறிவு நிலை, அதற்கு எதிரான பகுத்தறிவு அற்றநிலை, அவற்றின் தொகுப்பான புதுமைநிலை ஆகியவற்றினுள் கார்வின் பெரு நூல்கள் வரையறுத்து விடுகின்றன. கார்வின் கருத்துப்படி, பகுத்தறிவு நிலை, விரைவில் செவ்விய நிலை என்ற வழக்கமான பொருளைக் கொள்கிறது. பகுத்தறிவு அற்றநிலை, நெகிழ்ந்த புயல் - அழுத்த (Storm and Stress) அமைப்பு என்று பொருள் படுகிறது. ஆனால் ஜெர்மனியில் புதுமை நிலைக்குத் தொகுப்புப் பணியைச் சுமத்தினர். இத்தகைய முரண் நிலைகளை வைத்து எழுதப்பெற்ற அனேக நூல்கள் ஜெர்மானிய மொழியில் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, காசிரரின் (Cassirer) 'விடுதலையும் வடிவமும்' (Freiheit and Form) என்ற ஓரளவு மிக நிதானமாகச் செல்லும் நூலையும் சிசார்ஸின் சிக்கலான 'நடைமுறைப் பயிற்சியும் கருத்தும்' (Erfahrung and Idee) என்ற தூலையும் கூறலாம். சில ஜெர்மானிய எழுத்தாளர் களைப் பொறுத்தவரையில், இந்தக் கருத்து நிலைப் பிரிவுகள் இனப் பிரிவுகளோடு நெருக்கமாக இணைக்கப்பெற்றுள்ளன— அல்லது இனப் பிரிவுகளோடு இயைந்து விடுகின்றன. ஜெர்மானியன் அல்லது டீட்டானியனாகிலும் உணர்வுடை மனிதன். லத்தீன் மொழியாளன் ஆய்வுணர்வுடையவன்.

மேலும் இவ்வாறு வழக்கமாக இயல்பறிவிற்கும் பகுத் தறிவிற்கும் இடையே அமையும் வேறுபாடு போன்று, உளவியல் அடிப்படையிலும் பிரிவுகள் வேறுபடுத்தப்படலாம். முடிவாக, கருத்து நிலையின் அடிப்படையில் அமைந்த பிரிவுகள் மொழி நடைக் கொள்கைகளின் இடத்தை பெறவியலும் என்பர். இவை செவ்விய நிலை, புதுமைநிலை, பரோக், கோதிக் போன்ற போக்குகளுடன் இரண்டறக் கலக்கின்றன. இவை பெருமளவு இலக்கியங்களைத் தோற்றுவித்துள்ளன. இவற்றில் மனித இன-இடை வேறுபாட்டுத் தொடர்பு இயலும் (Ethnology) உளவியலும் கருத்தியலும் கலை வரலாறும் பின்னிப் பிணைந்து கலந்து குழம்பிய நிலையில் அமைந்துள்ளன.

ஆனால், ஒரு கலைப் படைப்பை ஒரு குறிப்பிட்ட காலத் தோடும் இனத்தோடும் முற்றிலும் ஒன்றியிணைத்துப் பேசும் கொள்கை தீவிர ஆய்விற்குரியது. கலைகளிடையே ஒத்த நிலைகளை ஓர் எல்லைக்குட்பட்டுத்தான் ஒப்ப இயலும். தத்துவத் திற்கும் கவிதைக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு இதைவிட மிக்க ஐயத்திற்குரியது. இதற்குச் சான்றாக, புதுமைக் காலத் தில் தோன்றிய ஆங்கிலக் கவிதைகளை மட்டும் நாம் சிந்திக்க லாம். இவை, ஆங்கில, ஸ்காட் தத்துவத் துறைகளில் பொது அறிவுத் தத்துவமும் பயனீட்டுக் கொள்கையும் முழுச் செல்வாக்குச் செலுத்திய காலத்தில் தழைத்தோங்கின. தத்துவம் இலக்கியத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாக அமைந்த காலங்களில்கூட, இவற்றிடையே உண்மையில் நிலவிய ஒருமைப்பாடு ஜெர்மானிய 'கருத்துக்களின் வரலாற்று'க் குழுவினர் கருதிய ஒருமைப்பாட்டைவிட மிகக் குறைந்த நிலையிலேயே அமைந்திருந்தது. வாழ்வின் தொழிலர்கத் தத்துவத்தைக்கொண்ட பிக்ட், ஷெல்லிங் போன்ற தத்துவ வல்லுநராலும் பிரட்ரிக் ஷெலகல் (Friedrich Schlegel) நோவாலிஸ் (Novalis) போன்ற எழுத்தாளராலும் முதன் மையோ, கலைநிலை வெற்றியோ பெறாத கலைப்படைப்பினைப் படைத்த ஆக்கியோராலும் வளர்க்கப்பெற்ற தத்துவம் தரும் விளக்கத்திலேயே ஜெர்மானியப் புதுமை இயக்கத்தைப் பெரிதும் கற்கின்றனர். ஜெர்மானியப் புதுமை இயக்கத்தில் இடம்பெறும் பெருங் கவிஞரும் நாடக ஆசிரியரும் நாவல் ஆசிரியரும் அக்காலத் தத்துவத்தோடு பொதுவாகக் கொண் டுள்ள தொடர்பு மிக நொய்மையானது. இ.டி.ஏ. ஹாப்மான்,

வைதிகக் கத்தோலிக்கரான எக்கன்டார்வ் (Eichendorff) ஆகியோரிடம் இந்நிலையைக் காணலாம். அல்லது புதுமைக் காலத்து மிகச் சிறந்த தத்துவ வல்லுநரது தத்துவக் கருத்திற்கு எதிரான தத்துவக் கருத்தை உருவாக்கினர். கான்ரூல் தமது கருத்து முறியடிக்கப்பட்டதை உணர்ந்த பிக்டையும் கிலீஸ்டையும் தாக்கிப் பேசிய ஜீன் பால் ரிக்டரின் (Jean Paul Richter) நிலை இத்தகையது. ஜெர்மானியப் புதுமை இயக்க காலத்தில், தத்துவத்திற்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையே நிலவிய உறுதியான ஒருமைப்பாட்டை, நோவாலிஸ்' பிரட்ரிக் ஷெல்கல், பிக்டின் சீடர்கள் ஆகியோரது கருத்துக்களைத் தெரிவிக்கும் கட்டுரைத் துணுக்குக்கள் ஆராய்ச்சியுரைகள் முதலியவற்றை மட்டுமே வைத்து வாதிட்டு நிறுவ இயலும். இவர்களது ஆழ்ந்த சிந்தனைத் தொகுதிகளிற் பெரும்பாலான, அக்காலத்தில் வெளியிடப்படாதவை, திடமான இலக்கியப் படைப்பின் ஆக்கத்திற்கு இவற்றால் பயன் ஒன்றுமில்லை. நோவாலினின் கவிதைகளைப் போன்ற சிறந்த கலைப்படைப்புகளை அவரது இலக்கியத் துணுக்குக்களுடன் தொடர்புபடுத்த இயலாது.

தத்துவத்தையும் இலக்கியத்தையும் மிக இயைத்துப் பேசுவது உண்மைக்கு மாறானது. இதற்குச் சாதகமாகக் கூறப்படும் கருத்துக்கள் மிகைப்படுத்தப்படுகின்றன. ஏனெனில் இவை இலக்கியத்தின் கருத்தியல், ஆக்கியோனது உள் நோக்கங்களின் வெளியீடு, நிலவும் முருகியல் ஒழுங்கு முறைகளினின்று கொள்ளப்பெற்ற திட்டங்கள் ஆகியவற்றின் கல்வியின்மீது அடியிடப் பெற்றுள்ளன. கலைஞனது உண்மையான கலைப்பயிற்சியோடு மிக அகன்ற தொடர்பை மட்டுமே கொண்டுள்ளன. தத்துவத்திற்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையிலுள்ள இயைபு பற்றி நாம் ஐயம் கொள்வதால், அவற்றிற்கிடையே அமைந்துள்ள பல தொடர்புகளை மறுப்பதில்லை. அதோடு, ஒரு காலத்தின் பொதுவான சமுதாயப் பின்னணியின் காரணமாக, அவற்றிடையே அமைந்த ஒரு சில இயைபுகளையும் அச் சமுதாயப் பின்னணி, இலக்கியத்தின் மேலும் தத்துவத்தின் மேலும் செலுத்தும் பொதுச் செல்வாக்கையும் ஏற்கத் தயங்குவதில்லை. ஆனால் இங்கும், ஒரு பொதுவான சமுதாயப் பின்னணி பற்றிய கருத்து உண்மையில் ஏமாற்று நிலையானது. தத்துவத்தை வளர்ப்பவர்கள் கவிதை எழுதுபவர்களினின்று வேறுபட்ட தனித்த

குழுவினர். இவர்கள் சமுதாயமும் இவர்களது சமுதாயத் இலக்கியத்தைவிடத் தத்துவத்துறையோடும் ஒன்றியமைந் செயற்பாடுகள் எல்லாவற்றை அதற்குரிய வரலாறும் அளவை பிரிவுகளும் இயக்கங்களும் இடையிலுள்ள தொடர்பு, 'கருத்துக் கருதுவது போன்று அவ்வநமக்குத் தோன்றவில்லை.

கால உணர்வு, கடினமான நேராக நமது கவனத்தைத் பழங்கதைபோல தன்னில்தாயாக அமையும்போது, அதை விளக்குவது நேரடியாகத் தீர்மானின்று (கலை அல்லது தத்துவ பாட்டின் முழுமைக்கு அடிப்படையாக மட்டுமே ஜெர்மானிய 'கருத்துவழக்கமாக வெற்றி பெற்றுநிலை, பகுத்தறிவு நிலை, பகுத்தறிவு முறை நிலைகளை வைத்து அக்காலத்திற்குட்பட்ட ஒவ்வொன்றை விளக்கிக் காட்டுகின்றனர். மேற்கத்திய நாகரிகத் தெய்வப்பொதுவாக எதிரானது. கா கொள்ளப்படும் தனிப்பட்ட தெளிவாக வேறுபட்டவை, வெளியும் புரட்சி மிக முக்கிய வரலாறு (Geisteswissenschaft) யாக (அது ஒவ்வொரு காலம் போன்று சிறந்தது) மாறுவதே தன்னுற்றல் பற்றியும் தவறானவே மனித இயல்பு, நாம் அமைந்துள்ள அடிப்படைத் மளிக்கின்றன. தனிப்பட்ட வேண்டியது மிகமிகத் தேவை

குழுவினர். இவர்கள் சமுதாயத்தோடு கொண்டுள்ள தொடர்பும் இவர்களது சமுதாயத் தோற்றமும் வேறுபட்டவை. இலக்கியத்தைவிடத் தத்துவம், சமயத்துறையோடும் கல்வித் துறையோடும் ஒன்றியமைந்தது. மனித இனத்தின் பிற செயற்பாடுகள் எல்லாவற்றையும் போன்று, தத்துவத்திற்கும் அதற்குரிய வரலாறும் அளவை ஆய்வும் உண்டு. அதன் உட்பிரிவுகளும் இயக்கங்களும் இலக்கிய இயக்கங்களோடு கொண்டுள்ள தொடர்பு, 'கருத்துக்களின் வரலாற்றுக் குழுவினர்' கருதுவது போன்று அவ்வளவு நெருங்கியமைந்தவையாக நமக்குத் தோன்றவில்லை.

கால உணர்வு, கடினமான தெளிவற்ற பிரச்சினைகளுக்கு நேராக நமது கவனத்தைத் திருப்புவதற்குப் பதில், அது பழங்கதைபோல தன்னில்தானே ஒன்றியியைந்த ஒரு முழுமையாக அமையும்போது, அதை வைத்து இலக்கிய மாற்றத்தை விளக்குவது நேரடியாகத் தீமை தரும். ஒரு சில துறைகளினின்று (கலை அல்லது தத்துவத்தினின்று) பண்பாட்டுச் செயற்பாட்டின் முழுமைக்கு அடிப்படைநிலையை மாற்றி அமைப்பதில் மட்டுமே ஜெர்மானிய 'கருத்துக்களின் வரலாற்று'க் குழுவினர் வழக்கமாக வெற்றி பெற்றுள்ளனர். செவ்விய நிலை-புதுமை நிலை, பகுத்தறிவு நிலை, -பகுத்தறிவற்ற நிலை போன்ற தெளிவற்ற முரண் நிலைகளை வைத்து, ஒரு காலத்தின் பண்பையும் அக்காலத்திற்குட்பட்ட ஒவ்வொரு இலக்கியப் படைப்பையும் விளக்கிக் காட்டுகின்றனர். கால உணர்வுக் கொள்கை, மேற்கத்திய நாகரிகத் தொடர்ச்சி பற்றிய கருத்துக்குப் பொதுவாக எதிரானது. கால உணர்வின் அடிப்படையில் கொள்ளப்படும் தனிப்பட்ட காலங்கள் ஒன்றினின்று ஒன்று தெளிவாக வேறுபட்டவை, தொடர்பற்றவை. இக்கருத்தால் விளையும் புரட்சி மிக முக்கியமானது. கல்வித் துறைகளின் வரலாறு (Geisteswissenschaftler) காலத்திற்கேற்ற கொள்கையாக (அது ஒவ்வொரு கால கட்டமும் பிற கால கட்டங்களைப் போன்று சிறந்தது) மாறுவதோடு அமையாது, தனித்தன்மை, தன்னாற்றல் பற்றியும் தவறான கருத்துக்களை அளிக்கிறது. எனவே மனித இயல்பு, நாகரிகம், கலை இவற்றில் நிலையாக அமைந்துள்ள அடிப்படைத் தன்மைகள் மங்கித் தோற்ற மளிக்கின்றன. தனிப்பட்ட பண்பாட்டுச் சூழல்களை வளர்க்க வேண்டியது மிகமிகத் தேவை என்ற கருத்தை ஸ்பெங்கர்

கொண்டிருந்தார்.) இப்பண்பாடுகள் தனிப்பட்டவையாயினும் ஒன்றோடொன்று விந்தையான விதத்தில் இணைவுடையவை. தொன்மைக் காலம் இடைக் காலத்தோடு தொடராதது. மேற்கத்திய இலக்கிய பரிணாமத் தொடர்ச்சி முற்றிலும் தெளிவற்று, மறுக்கப்பட்டு மறக்கப்பெற்றுள்ளது.

இத்தகைய விந்தையான, அட்டையால் செய்த மாளிகைகள், பொதுவான மனித இனத்தின் வரலாற்றிற்கு—குறிப்பாக மேற்கத்திய நாகரிக வரலாற்றிற்காவது—உரிய உண்மைச் சிக்கலின் முக்கியத்துவத்தைத் திட்டமாகக் குறைத்து விடலாகாது. ‘கருத்துக்களின் வரலாற்று’ வல்லுநர், வழக்கமாக இச்சிக்கல்களுக்கு அளிக்கும் விளக்கம் தக்கதாக அமையவில்லை. கருத்துக்களின் வரலாறு, முரண்நிலைகளையும் ஒத்த நிலைகளையும் மிகச் சார்ந்துள்ளது. மொழி நடையையும் சிந்தனை உருவத்தையும் (Denkformen) மாறிமாறிக் கொண்டுள்ளது என்ற கருத்துடையது. மனிதனின் செயற்பாடுகள் அனைத்தும் முற்றிலும் ஒன்றியியைந்தவை என்று அது நம்புகிறது. இக்கருத்து முதிர்ச்சி அடையாத கருத்து. 1

தத்துவ வரலாறு, நாகரிகத்தின் முடிவான முழுமை ஆகிய பெரும் சிக்கல்களைச் சிந்திப்பதற்குப் பதில், இலக்கிய மாணவன் இதுவரை தீர்க்கப்படாத அல்லது போதுமான அளவு ஆயப் பெறாத திடமான சிக்கல்களுக்கு நேராகத் தனது கவனத்தைத் திருப்பவேண்டும். எவ்வாறு கருத்துக்கள் உண்மையில் இலக்கியத்தினுள் புகுந்தன? ஓர் இலக்கியத்தில் வரும் கருத்துக்கள் வெறும் கருத்துக்களாகவோ செய்திகளாகவோ இருக்கும் வரை, இவ்வினா எழுவதில்லை. ஒரு கலைப்படைப்பின் இழையில் இந்தக் கருத்துக்கள் ஒன்றியிணையும் போதுதான் அதாவது அவை இலக்கியத்தின் பகுதிகளாகும் போதுதான்—சுருங்கக் கூறின் கருத்துக்கள் தமக்குரிய சாதாரணப் பொருளை இழந்து சமிக்ஞைகளாகவோ பழங்கதைகளாகவோ மாறும்போதுதான்—இவ்வினா எழுகிறது. இலக்கியத்தில் அறிவுரைப் பாக்கள் பெரும்பங்கு வகிகின்றன. இவற்றில் கருத்துக்கள் வெறுமனே கூறப்பட்டிருக்கும். யாப்பு, உருவகம், தொடர் உருவகம் போன்ற அணி அழகுகள் அமைந்திருக்கலாம். ஜார்ஜ் சாண்ட் (George Sand) அல்லது ஜார்ஜ் எலியட் போன்றோர் எழுதிய நாவல்களில் சமூக, ஒழுக்க, தத்துவச் சிக்கல்கள் பற்றிய விவாதங்கள் அமைந்துள்ளன. இதைவிடச் சிறப்பாக, கருத்துக்களை இலக்கியத்தோடு ஒன்றி

யியைத்த நிலையைக் காட்டும் மெல்வீல்வி (Melville) எழுதிய மோபி டிக் (Moby Dick) போன்ற நாவல்கள் உள்ளன. இது ஏதோ ஒரு பழங்கதைப் பொருளைத் தருகிறது. பிரிட்ஜஸின் 'அழகின் தீர்வு அறைவு' (Bridges Testament of Beauty) போன்ற கவிதையில், கவிஞனது உள்ளார்வத்தின்படி ஒரே ஒரு தத்துவ உருவகம் பரந்து அமைந்துள்ளது. டாஸ்டோ வெஸ்கியின் நாவல்களைப் பொறுத்தவரையில், பாத்திரங்கள், நிகழ்ச்சிகள் என்ற பருப் பொருட்களால் அவரது கருத்துள் நாடகமாடுகின்றன. 'கரமசோவ சகோதரர்களில்' வரும் நான்கு சகோதரர்களும் ஒரு கருத்தியல் போராட்டத்தை மேற்கொண்டவர்கள், அதன் சமிக்ஞை நிலைகள்; அதை விளக்கிக் காட்டுபவர்கள். அது ஒரு தனிப்பட்ட நாடகம். கருத்தியலின் முடிவு, கதையில் வரும் முக்கிய பாத்திரங்களின் தனிப்பட்ட வீழ்ச்சியோடு ஒன்றியமைகிறது.)

சுதேயின் 'பாஸ்ட்', டாஸ்டோவெஸ்கியின் 'சகோதரர்கள்' போன்ற தத்துவ ரீதியான கவிதைகளும் நாவல்களும் அவை அளிக்கும் தத்துவப் பொருளால் உயர்ந்த கலைப்படைப்புகளாயினவா? உளவியல் உண்மைகள் அல்லது சமூகவியல் உண்மைகள் எவ்வாறு தாமே நின்று கலைப்பயனைத் தரவியலாது என்று விவாதித்தோமோ அவ்வாறே, தத்துவ உண்மைகளும் தனித்து நின்று கலைப்பயன் தரவியலாது என்று முடிவு செய்யலாகாதா? தகுந்த சூழ்நிலையில், தத்துவக் கருத்துக்களாலான உட்பொருள் கலைப்படைப்பின் சிறப்பை மிகுவிப்பதாகத் தோன்றும். ஏனெனில் அது உட்செறிவு, உள்நினைவு போன்ற முக்கியமான பல கலைப்பயன்களை இணைக்கும். ஒரு கொள்கை பற்றிய அறிவு கவிஞன் ஆழ்ந்து நோக்குவதற்குரிய ஆழத்தையும் அகன்று செல்வதற்கான விரிந்த பரப்பையும் மிகுதியாக அளிக்கலாம். ஆனால் அது அவ்வாறு அளித்தே யாகவேண்டும் என்ற தேவையில்லை. கலைப்படைப்போடு ஒன்றியிணையாது கருத்துக்கள் அமையின், அவற்றின் மிகுதி, கலைஞனுக்கு இடர் தரும். 'இறை நிலை இன்பியலில்' சில பகுதிகள் கவிதைப் பகுதிகளாகவும் சில பகுதிகள் சமய சித்தாந்தம், போலி அறிவியல் ஆகியவற்றை யாத்தமைத்த பகுதிகளாகவும் அமைந்துள்ளன என குரோச்சு வாதிட்டார். 'பாஸ்டின்' இரண்டாம் பகுதி அளவுக்கதிகமான அறிவுநிலையால் திட்டமாக அல்லலுறுகின்றது. எல்லை கடந்த தொடர் உருவகத்தின் உச்ச நிலையில் அமைந்துள்ளது. நாம்

அடிக்கடி டாஸ்டோ வெஸ்கியின் இலக்கியத்தில் கலைஞனது வெற்றிக்கு எதிராக, கருத்துக்களின் செறிவு அமைந்துள்ளது என உணருகிறோம். டாஸ்டோ வெஸ்கியின் கருத்தை வெளியிடும் சோசிமாவை (Zossima) விட ஐவன் கரம்சோவாவே (Ivan karamazov) நன்கு உணரப் பெற்ற பாத்திரம். தாமஸ் மானின் 'மாய மலை' (Magic Mountain) இதே முரணை இதை விடச் சற்று குறைந்த நிலையில் கொண்டுள்ளது. நல்லுலகைக் காட்டிநிற்கும் இவ்விலக்கியத்தின் ஆரம்பப் பகுதிகள், தத்துவம் போன்று தோற்றமளிக்கும் பிந்திய பகுதிகளைவிட கலைநிலையில் சிறந்தவை. இலக்கிய வரலாற்றில் சில அரிய வேலைகள் நிலவின. அவ்வேலைகளில் கருத்துக்கள் சுடர்விட்டன. உருவங்களும் காட்சிகளும் எண்ணங்களைக் காட்டி நிற்பதோடு அமையாது, கருத்துக்களை உள்ளடக்கின. தத்துவமும் கலையும் ஒன்றியது போன்று தோற்றமளித்தன. உருவம் கருத்தாகவும் கருத்து உருவமாகவும் அமைந்தது. ஆனால் தத்துவ விழைவோடு திறனாயும் திறனாய்வாளர் கொள்வது போன்று, இவை கலையின் உயர்நிலையாக அமைய வேண்டியது தேவையா? கவிதை இந் நிலையில் சிறப்படையும்போது, அது தத்துவ நிலையில் சிறப்படைகின்றது என்று பேசலாம். ஆயின் கவிதை என்ற நிலையில் அது தன் தரத்தை இழக்கிறது. அதனை ஓரளவு தாழ்ந்த தரக் கவிதை என்றழைக்கலாம். இவ்வாறு பாஸ்டின் இரண்டாம் பகுதி பற்றிய தமது விவாதத்தில் குரேச்சே குறிப்பிடுவது தக்கதாகத் தோன்றுகிறது. கவிதையுடன் தத்துவக்கருத்து எவ்வளவு தான் ஒன்றியியைந்தமைந்தாலும் தத்துவக் கவிதை, கவிதையின் ஒருவகை மட்டுமே என்பதையேனும் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். முன்னுணர்ந்து உரைக்கும் கவிதைகளுக்கும் அதிலும் சிறப்பாக இறையுணர்வுப் பாக்களுக்கும் சிறப்பிடம் அளிக்கும் கொள்கையை ஒருவர் அமைக்கும் வரை, இத்தகைய தத்துவக் கவிதைகளுக்கு இலக்கியத்தில் மிகச் சிறப்பான இடத்தை வழங்க இயலாது. கவிதை தத்துவத்திற்கு மாற்றாக அமைந்ததன்று. அது தனக்கேயுரிய நியதியையும் நோக்கத்தையும் கொண்டது. கருத்துக்கள் நிறைந்த கவிதை பிற கவிதையைப் போன்றதே. கவிதையின் கருத்துப் பொருளை வைத்து அதை மதிப்பிடலாகாது. ஆனால் அக்கருத்துக்கள் இணைந்து, கலை ஆழத்தை மிகுவித்த அளவை வைத்தே, கவிதையை மதிப்பிடவேண்டும்.)

இலக்கியமும் பிற கலைகளும்

குண்கலை (Fine arts), இசை ஆகியவற்றோடு இலக்கியம் கொண்டுள்ள தொடர்புகள் பல்வேறுபட்டவை, சிக்கல் வாய்ந்தவை. சில வேளைகளில் கவிதை, தனது தோற்றத்திற் குரிய அகத்தெழுச்சியை ஓவியம், சிற்பம் அல்லது இசை போன்றவற்றினின்று பெறுகிறது. இயற்கைப் பொருட்களையும் மக்களையும் போன்று, கலைப் படைப்புகளும் கவிதைக்குரிய அடிப்படைக் கருத்துக்களாக அமையலாம். கவிஞர்கள், சிற்பத் தையும் ஓவியத்தையும் இசையையும்கூட சித்திரித்துள்ளனர்.) இவ்வாறு சித்திரிப்பதில் குறிப்பிட்ட கொள்கை நிலைச் சிக்கல் எதுவும் ஏற்படுவதில்லை. ஓவியத் திரைச் சீலைகளினின்றும் நாடகக் காட்சிகளினின்றும் ஸ்பென்சர் தமது கவிதையில் சில வருணனைகளைக் கொண்டார் என்று கருதப்படுகிறது. கிளாட் லொரேன் (Claude Lorrain), சல்வெற்றோர் ரோஸ் (Salvatore Rose) ஆகியோரது ஓவியங்கள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய இயற்கை யெழில் - கவிதைகளில் இடம் பெற்றுள்ளன. கிளாட் லொரேன் வரைந்த ஒரு குறிப்பிட்ட ஓவியத்தை வைத்து கீட்ஸ் தமது 'கிரேக்க நாட்டுத் தாழிப் பாட'லுக்கு (Ode on a Grecian Urn) உரிய விளக்கங்களைக் கொண்டார். கிரேக்கச் சிற்பக்கலையில் வரும் எல்லா மறைக் குறிப்புகளும் கலைப்பாங்குகளும் ஆங்கிலக் கவிதையில் இடம் பெறவேண்டும் என ஸ்டீபன் ஏ. லாரபீ (Stephen A. Larrabee) கருதுகிறார். லண்டன் தேசிய ஓவியக்காட்சி சாலையில் வைக்கப் பெற்றுள்ள பெளச்சரது (Boucher) ஓவியத்தினின்றே மாலார் மின் (Mallarme) 'காட்டு விலங்கின் மதிய வேளை' (L' Apres-midi d'un faune) எழுந்தது என ஆல்பர்ட் திபாடட் (Albert Thibaudet) காட்டியுள்ளார். கவிஞர்கள் அதிலும் சிறப்பாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த ஹுகோ (Hugo) காஷியர் (Gautier) போன்ற பிரெஞ்சுக் கவிதைத் துறையினரும் (Parnas-siens) டீக்கும், சில குறிப்பிட்ட ஓவியங்களை வைத்துக் கவிதை புனைந்துள்ளனர். ஓவியக்கலை பற்றியும் ஓவியர்

களிடையினின்று ஒரு ஓவியரைத் தேர்ந்துகொள்வது பற்றியும் கவிஞர்களுக்குத் திட்டமான கொள்கைகள் உண்டு. இக் கொள்கைகளை, இலக்கியம், இலக்கியச்சுவை ஆகியவற்றைப் பற்றிய கவிஞரின் சொந்தக் கொள்கைகளோடு தொடர்பு படுத்திக் கற்கலாம். ஆராய்ச்சிக்குரிய ஓர் அகன்ற பரப்பு இங்குள்ளது. அண்மைக் காலத்தில்தான் இதனை ஓரளவு ஆய்ந்து வருகின்றனர்.

இதற்கு மாறாக, வெளிப்படையாகவே, இலக்கியம் அதிலும் சிறப்பாக உணர்ச்சிப் பாடல், நாடகம் போன்றவை எவ்வாறு இசையுடன் நெருக்கமாக இணைக்கப்பட்டுள்ளதோ, அவ்வாறே ஓவியம் அல்லது இசை, அதிலும் சிறப்பாகக் குரல் இசை அல்லது நிகழ்ச்சி நிரல் இசைக்கு உரிய அடிப்படைக் கருத்தாக, இலக்கியம் அமைய இயலும். இடைக்கால மகிழ்ச்சிப் பாடல், எலிசபெத்துக்கால உணர்ச்சிப் பாடல் ஆகியவைபற்றி மிகுதியாகக் கற்கப்பெற்றது. இவ்விலக்கியங்கள் இசை அமைப்புடன் கொண்டிருந்த நெருங்கிய தொடர்பை இக்கல்வி வலியுறுத்துகின்றது. கலைவரலாற்றில், [இர்வின் பனோவ்ஸ்கி (Erwin Panofsky) பிரிட்ஸ் சால் (Fritz Saxl) மற்றும் சிலரால் ஆன] ஒரு குழு தோன்றியது. இக்குழுவின் இலக்கியப் படைப்புகளின் கருத்துப் பொருளையும் சமிக்ஞைப் பொருளையும் கற்கின்றனர்.—[சமிக்ஞை உருவ ஆய்வு (Iconology)]—அதோடு அவற்றிற்கு இலக்கியத்தோடுள்ள தொடர்பையும் இலக்கியம் உருவாவதற்கு அகத்தெழுச்சியாக அவை அமைந்த நிலையையும் கற்கின்றனர்.

(இலக்கியம் தோன்றுவதற்குக் காரணமான ஆதாரங்கள், அதன்மேல் செல்வாக்குச் செலுத்தும் பொருட்கள், அதைத் தூண்டும் அகத்தெழுச்சி, அது உருவாகத் துணைசெய்யும் நிலைகள் ஆகியவற்றைப்பற்றிய கேள்விகளுக்கு மேலாக, இவற்றைவிட மிக இன்றியமையாச் சிக்கல் ஒன்று எழுகிறது. சில வேளைகளில் இலக்கியம், ஓவியக்கலைக்குரிய பயன்களைப் பெற—சொல் ஓவியமாக அமையவும் இசையின் பயனைப் பெற—இசையாக மாறவும் தெளிவாக முயன்றது. கவிதை சிற்பத்தைப் போன்றும் அமைய வேண்டும் என்ற ஆவல் நிலவியது.] லெஸ்ஸிங்(Lessing) தாம் எழுதிய லகூனிலும் (Laokoon) இர்வீன்பாபிட் (Irving Babbitt) நவீன லகூனிலும் (New Laokoon) கொள்வது போன்று, இது பல இலக்கிய வகைகள்

மயங்கி அமைந்த நிலை என ஒரு திறனாய்வாளன் வருந்தலாம். ஆனால் கலைகளில் ஒன்றன் பயனை மற்றொன்று கொள்ள முயற்சி செய்துள்ளது என்பதையும் இந்த முயற்சியில் ஓரளவு நன்கு வெற்றி பெற்றுள்ளது என்பதையும் மறுக்க முடியாது. கலை சிற்பமாகவும், ஓவியமாகவும், இசையாகவும் உருமாற வாய்ப்புண்டு என்ற கருத்தை நிச்சயமாக மறுத்துரைக்கலாம். 'சிற்பத்தைப் போன்றது' எனக் கவிதையை, அதிலும் சிறப்பாக லாண்டோர் (Landor), காஷியர் ஹெர்டியா (Heredia) போன்றோரது கவிதைகளைக் குறிக்கும்போது, அது ஒரு தெளிவற்ற உருவகமாக மட்டுமே அமைகிறது. இவ்வாறு கூறும்போது, கிரேக்கச் சிற்பத்தின் பயனோடு ஒத்த உள்நுணர்வைக் கவிதை தருகிறது என்று பொருள்படும். கிரேக்கச் சிற்பத்தின் பயன்கள்: வெண்பளிங்கின் தண்மை, சாந்தால் அமையும் அசைவற்ற அமைதி, இளைப்பாறும் நிலை, கூர்மையான புற அமைப்பு, தெளிவு என்பவையே. ஆனால் கவிதை தரும் தண்மை, பளிங்கினைத் தொடும் உணர்வினால் கிடைக்கும் தண்மையினின்று மிக வேறுபட்டது; பளிங்கைக் கற்பனைக் கண்களால் கண்டு அதன் வெண்மையைக் கவிதையில் பேசுவது, பளிங்கின் இயல்பான வெண்மையினின்று வேறுபட்டது; இலக்கியத்தில் வரும் அசைவற்ற அமைதிநிலை சிற்பத்தின் அந்நிலையினின்று வேறுபட்டது. இவற்றை நாம் உணர்ந்துகொள்ள வேண்டும். காலின்ஸ் (Collins) எழுதிய 'மாலைப் பாடலை'ச் (Ode to Evening) சிற்பம் போன்று அமைந்த கவிதை என அழைக்கும்போது, அதற்குச் சிற்பத்தோடுள்ள உண்மையான தொடர்பைக் குறித்து ஒன்றும் சுட்டுவதில்லை. வேகமின்றி முறையாக அமைந்த யாப்பமைதியையும் சொல்வண்ணத்தையும் மட்டுமே நாம் பகுத்தாய இயலும். இவை தனித்தனிச் சொற்களுக்கு நேராக நமது கவனத்தைக் கவர்ந்து அதன்மூலம், வாசிக்கும்போது, நடைவேகத்தைக் குறைத்தமைக்கின்றன.

{ஓவியம் போன்றதே கவிதை' என ஓரேஸ் வகுத்த வாய்பாடு பெற்ற வெற்றியை மறுக்க இயலாது. கவிதையைக் கற்கும்போது, கவிதையைக் காட்சி நிலைப் படுத்துவதைப் பொதுவாக மிகைப்படுத்திப் பேசலாம். வாசகர்கள் காட்சி நிலையில் காணும்படி கவிதையை அமைத்த கவிஞர்களும் இருந்தனர். அத்தகைய கால கட்டங்களும் இருந்தன.) அரிஸ்டோவில் (Aristo) உள்ள பெண்மை அழகு பற்றிய விரிந்த விளக்கத்தைத்

திறனாய்ந்த லெஸ்ஸிங் (கவிதை நிலையில் பயனற்றது என்று கொள்ளத் தேவையில்லாவிடினும்) அது காட்சி நிலையில் பயனற்றது என்று கூறியது சரியாக இருக்கலாம். ஆனால் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய ஓவியத்தை ஒத்துக் கவிதையை அமைக்கும் நிலையை நாம் எளிதாகத் தள்ளிவிட இயலாது. சாட்டியூ பிரியாண்ட் (Chateaubriand) முதல் பிரெளஸ்ட் வரையுள்ள தற்கால இலக்கியம், இந்நிலையை விளக்கும் பல வருணனைப் பகுதிகளை வழங்கியுள்ளது. இவை ஓவியத்தின் பயனைக் குறிப்பாகவாவது காட்டி நிற்கின்றன. அக்கால ஓவியங்களில் தீட்டப்பெற்றுள்ள காட்சிகளை வைத்து, இக்கவிதைக் காட்சிகளைக் காணுமாறு செய்துள்ளன. ஓவியத்தைப்பற்றி ஒன்றும் அறியாத புனைநிலை வாசகர்களிடம், கவிஞன், கவிதை மூலம் ஓவியப் பயன்களை உண்மையில் குறிப்பிட இயலுமா என்ற ஐயம் எழலாம். எனினும், நமது பொதுவான பண்பாட்டு மரபைப் பொறுத்தவரையில், ஏழுத்தாளர் சின்னங்களையும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இயற்கையெழில் ஓவியங்களையும் லிஸ்லர் உருவாக்கிய பருவிளக்கப் பாங்கான பயன்களையும் இவற்றை ஒத்த பிற பயன்களையும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

கவிதை, இசைப்பயனை எய்த முடியும் என்று பொதுவாகக் கொள்வர். எனினும் இது மிக ஐயத்திற்கிடமானது. செய்யுளின் இசைநயத்தை (Musicality) நுட்பமாகப் பகுக்கும் போது, அது இசையின் இனிமையினின்று முற்றிலும் வேறு பட்டதாக மாறிவிடுகிறது. ஒலிக்கோள் (Phoneme) மாதிரிகளை ஒழுங்குபடுத்தி, மெய்களைச் செறிவின்றி அமைப்பதாலோ சில சந்தப் பயன்கள் அமைவதாலோ இன்னிசை (Melody) எழுகிறது. டிக்கும் அவரை அடுத்து வெர்லெயின் (Verlaine) போன்ற புதுமைக் கவிஞர்களும் இசைப் பயனைக் கவிதையில் அமைக்க முயன்றனர். இம்முயற்சிகள் செய்யுளின் பொருள் அமைப்பைச் சிதைத்தன; அதோடு பொருத்தமான கவிதை அமைப்பை விலக்கின; நேர் பொருளைவிடக் குறிப்புப் பொருளை வலியுறுத்தின. எனினும், தெளிவற்ற புறநிலையும் பொருட் திப்பமின்மையும் பொருத்தமற்ற நிலையும் சரியான பொருளில் இசைநயம் ஆகாது. இதைக்காட்டிலும், இசை நாடகத்தில் தொடர்ந்துவரும் உணர்வு (Leit motiv) ஒரு கருவியிசை (Sonata) அல்லது கருவி இசைக்கோவை (Symphonic) முதலிய

வற்றை ஒத்து இலக்கியத்தை அமைப்பது திடமானதாகத் தோன்றுகிறது. மீண்டும் மீண்டும் வரும் உட்கோள், மாறுபாட்டு உணர்வு நிலை, சமநிலைப்படுத்தும் உணர்ச்சி முதலியவை இசை அமைப்புகளில் காணப்படுகின்றன. அவற்றிற்கும் இலக்கியத்தில் காணப்படும் அடுத்தடுத்து வரும் நிலை, முரண்போன்றவற்றிற்கும் வேறுபாடுண்டு. இலக்கியகியத்தில் காணப்படும் இந்நிலைகள் எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொதுவானவை. ஆனால் இசை அமைப்புக் கூறுகள் அத்தகையவை யல்ல. ஒரு சில வேளைகளில், தெளிவான இசைத்தொனியை உள்ளத்தில் எழுப்பும் நிலையில் கவிதை அமைந்திருக்கலாம். வெர்லையினின் (Verlaine), 'வயலின் இசைக்கருவியின் பெருந்தேம்பல்' (Les Sangelonts longs des violons), போவின் 'மணிகள்' ஆகியவற்றை எடுத்துக்கொண்டால் ஒரு இசைக்கருவியின் ஒலிநயம் (Timber) அல்லது மிகப் பொதுவான மணியோசை ஆகியவை கவிதையில் அமையலாம். ஆனால் இவை அனைத்தும் சாதாரண ஒலிக்குறிப்புச் சொற்களினின்று மிக வேறுபட்டவை அல்ல.

(கவிதையோடு இசையும் இணைக்கப்பட வேண்டும் என்ற நோக்குடன் கவிதைகள் எழுதப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக அனேக எலிசபெத்துக்கால இசைக் கூறுகளையும் இசை நாடகப் பாடல்களையும் கூறலாம். கவிஞனும் இசை அமைப்பாளனும் ஒருவராக அமைவது மிக அருமை.) ஆனால் இசை அமைப்பு முறையும் சொற்களின் அமைப்பு முறையும் ஒரே வேளையில் நிகழும் செயல்கள் என்பதை நிறுவுவது கடினம். வாங்னர் (Wagner) கூட, சில வேளைகளில் தமது நாடகங்களை, அவை இசைக்கு ஏற்ப அமைக்கப்படுவதற்குப் பலவருடங்களுக்கு முன்னர் எழுதினார். ஏற்கெனவே அமைக்கப் பெற்ற இன்னிசைக்கு ஏற்பப் பல உணர்ச்சிப் பாடல்களை யாத்தனர். ஆனால் இசை நிலையில் சிறப்பாக அமைந்த இலக்கியச் சான்றுகளை வைத்துச் சிந்திக்கும்போதுகூட, இசைக்கும் கவிதைக்கு மிடையே நிலவும் தொடர்பு மிக மென்மையானது. மிக ஒன்றியிணைந்த அமைப்புப் பெற்ற செறிவுடைக் கவிதைகள் இசைக் கேற்ப அமைவதில்லை. ஹீன் (Heine) அல்லது வில்ஹெம் முல்லர் (Wilhelm Muller) ஆகியோர் எழுதிய ஆரம்பக் கவிதைகளைப் போன்ற இடைத்தரமான அல்லது மட்டமான கவிதைகளே ஷுபர்ட், ஷுமான் (Schumann) என்பவர்கள் அமைத்த சிறந்த இசைக்கேற்ற பாடல்களாக அமைந்துள்ளன. கவிதை உயர்ந்த

இலக்கியப் பயனுடையதாக இருந்தால், அதனை இசையில் அமைக்கும்போது, அவ்விசை அதற்குரிய பயனையுடையது எனினும் கவிதையின் அமைப்பு முற்றிலும் சிதைகிறது; அல்லது முழுவதும் மறைகிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் ஒத்தெல்லோ வெர்டியின் (Verdi) இசை நாடகமாக அமைந்தபோது, அது அடைந்த நிலைபற்றிக் குறிப்பிடத் தேவையில்லை. இந்த விவாதத்திற்கு ஏற்ற சான்றினை, சங்கீதங்கள், கதையின் கவிதைகள் ஆகியவற்றின் இசையமைப்பு தந்து நிற்கின்றது. கவிதைக்கும் இசைக்கு மிடையே இணைவு நிலவுகின்றது என்பது உண்மை. ஆனால் உயர்ந்த கவிதை இசையை நாடுவதில்லை. சிறந்த இசைக்குச் சொற்கள் தேவையில்லை.

ஓர் ஒவியமும் ஒரு கவிதையும் ஒரேவிதமான உளநிலையை நம்மிடம் ஏற்படுத்துகின்றன என்பதால், நுண்கலைகளுக்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையிலுள்ள ஒற்றுமையை வற்புறுத்திக் கூறும் நிலை அமைகிறது. எடுத்துக்காட்டாக, மொசார்ட்டின் (Mozart) நடன இசையைக் (Minuet) கேட்பதாலும், வாட்டோவின் (Watteau) இயற்கையெழில் ஒவியத்தைக் காண்பதாலும், இன்னிசைக் கவிதையை ஒதுவதாலும் நாம் உள அமைதியும் மகிழ்வும் பெறுகிறோம். ஆனால் இத்தகைய ஒற்றுமை நிலைகள், நுண்ணிய பகுப்பாய்விற்குப் பயன்படாதவை. ஓர் இசைத் துணுக்கினால் ஏற்படும் மகிழ்ச்சி, பொதுவான மகிழ்ச்சியோ அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட மகிழ்வு நிலையோ அன்று. ஆனால் இம் மகிழ்ச்சி இசை அமைப்பை நெருக்கமாக ஒட்டி அமைந்தது. எனவே, அதனுடன் பிணிக்கப்பெற்ற ஒரு உணர்வு எழுச்சியே ஆகும். நாம் அனுபவிக்கும் உணர்வுகளின் பொதுவான தொனி மட்டுமே உண்மை வாழ்வோடு ஒத்தமைந்துள்ளது. இவற்றை நம்மால் இயலுமளவுக்கு அணுகித் தெளிவு செய்தாலும், நாம் இன்னும் இவ்வுணர்வுகளைத் தூண்டிய குறிப்பிட்ட பொருளினின்று மிக விலகியே இருப்போம். ஒரு வாசகனின் அல்லது காட்சியாளனின் தனிப்பட்ட செயற்பாடுகளில் அமைந்த கலைகளின் ஒருமைப்பாடு, இரு கலைகளுக்கு நேராக நாம் காட்டும் உணர்வுகளில் உள்ள ஒரு சில ஒருமைப்பாடுகளை விளக்குவதோடு அமைகின்றது. எனவே, இவை ஒருபோதும் அவற்றைச் சரி பார்க்கவோ அதன் மூலம் நமது அறிவு முன்னேற்றத்திற்குத் துணை நிற்கவோ முன்வருவதில்லை,

கலைஞரது உள்நோக்கங்களும் கொள்கைகளும் மற்றொரு பொதுவான அணுகுநெறியாக அமைகின்றன. நவீன செவ்விய அல்லது புதுமை இயக்கங்களில், பல்வேறுபட்ட கலைகளின் அடியாக அமைந்துள்ள கொள்கைகளுக்கும் வாய்பாடுகளுக்கும் இடையில் ஒரு சில ஒருமைப்பாடுகள் இருக்கின்றன என்று தெளியலாம். பல்வேறு கலைகளில் ஈடுபட்ட தனித்தனிக் கலைஞர்கள் தம் உள்நோக்கங்களை வெளியிடும் போது, அவை ஒன்று போலவும் ஒற்றுமையுடையன போலவும் அமைந்திருப்பதையும்நாம் காண இயலும். இசைத் துறையில் செவ்விய நிலை இலக்கியத்துறையில் உள்ள செவ்விய நிலையினின்று மிக வேறுபட்டது. இதற்குரிய காரணம் இதுவே: உண்மையான செவ்விய இசை (ஒரு சில துணுக்குக்களைத் தவிர)பற்றி நமக்குத் தெரியாது. எனவே, இலக்கியத்தின் தொன்மையை உணர்ந்து அதன் மூலம் இலக்கியப் பரிணாமத்தை உண்மையில் உருவாக்குவது போன்று, இசையின் பரிணாமத்தை உருவாக்க இயலாது. ஓவியம் பற்றிய செவ்வியகாலக் கொள்கைகளையும் அப்பெலஸ் (Apelles) போன்ற கிரேக்க ஓவியர்களையும் இடைக்காலத்தினூடே கடந்துவந்துள்ள தொன்மைக் காலத்தைச்சார்ந்த சில பழைய ஓவிய மரபுகளையும் பற்றிய குறிப்பு அடிக்கடி காணப்படுகிறது. எனினும் பாம்பி (Pompeii), ஹெர்குலானியம் (Herculaneum) ஆகிய இடங்களில் உள்ள சுவர் ஓவியங்களை அகழ்ந்தெடுப்பதற்கு முன்னர் நிலவிய ஓவியம், இதுபோன்று செவ்விய ஓவியத்தால் பாதிக்கப் பெற்றுள்ளது என்று விளக்க இயலாது. எவ்வாறாயினும் பிறகலைகளை விட, சிற்பமும் கட்டிடக் கலையும் இலக்கியமும் ஓரளவுக்கு மிகுதியாக செவ்விய மாதிரிகளாலும் அதனின்றி ஆக்கப் பெற்றவைகளாலும் தீர்மானிக்கப் படுகின்றன. இவ்வாறு கலைஞர்கள் கொண்டுள்ள கொள்கைகளும் உள்ளார்வங்களும், வெவ்வேறு கலைகளிலும் வெவ்வேறுனவையாகப் பொருள் தருவதுடன், இவை கலைஞனது செயற்பாட்டின் திட்டமான விளைவுகள் பற்றி—கலைஞனது படைப்பு, அதன் குறிப்பிட்ட உட்பொருள், புறவடிவம் போன்றவற்றைப் பற்றி—அதிகமாக ஒன்றும் கூறுவதில்லை. கவிஞனும் கலைஞனும் ஒருவராக அமையும் அரிய காலத்து ஆக்கியோனது உள்ளார்வத்தை வைத்து இலக்கியத்தை அணுகும் நெறி எவ்வளவு திடமற்றது என்பதை விளக்க இயலும். எடுத்துக்காட்டாக பிளேக் அல்லது ரோஸற்றி (Rosette) எழுதிய கவிதைகளையும் ஓவியங்களையும் ஒத்து நோக்கினால், அவை அவற்றின் கலைத்தன்மையில் மட்டு

மல்ல, அவற்றின் தன்மையிலேயே மிக வேறுபட்டவை என்பது விளங்கும். “புலி ! சுடர் விட்டொளிரும் புலி!” என்ற கவிதை அடிகள் ஒரு சிறிய விலங்கின் விசித்திர உருவத்தை விளக்குவதாகக் கருதப்பெற்றது. தக்கரே தமது ‘மாயச் சந்தை’ (Vanity Fair) என்ற நாவலில் வரைந்த பெக்கிஷார்ப்பின் (Becky Sharp) கேலிச் சித்திரம், அந்நாவலில் வரும் சிக்கலான அப்பாத்திரத்தைச் சற்றும் ஒத்தமையவில்லை. மைக்கல் ஏஞ்சலோவின் பதினான்கடிப் பாடல்கள், அவரது சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் ஆகிய அனைத்திலும் நவீன பிளேட்டோவின் கருத்துக்களையும் சில உளவியல் ஒற்றுமைகளையும் கண்டுபிடிக்கலாம் எனினும் அவரது கவிதை சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவற்றின் அமைப்பையும் தன்மையையும் பொறுத்தவரையில் அவற்றிடையே ஒற்றுமை சிறிது மில்லை. ஒரு கலைப் படைப்பின் இடைத்தளம் கலைஞன் தனது ஆளுமையை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு வெல்லவேண்டிய ஒரு தடங்கல் மட்டுமன்று, அது மரபால் அமைந்தது. அது, தனிப்பட்ட கலைஞன் கலையை அணுகும் நிலையையும் வெளிப்படுத்தும் நிலையையும் உருவாக்கிச் சீரமைக்கும் ஆற்றல் பெற்றது. கலைஞன் பொதுவான உளக் கருத்தைக் கொண்டு தனது கலையை உருவாக்காது, பருப்பொருளால் உருவாக்குகிறான். இந்தப் பருப்பொருளாலான இடைத்தளத்திற்கு அதற்குரியவரலாறு உண்டு. பிற இடைத் தளங்களின் வரலாற்றினின்று இவ்வரலாறு மாறுபட்டது.

கலைகளின் இடைத்தொடர்பை கலைஞரது உள நோக்கங்கள் கொள்கைகள் ஆகியவற்றை வைத்துக் காண விழைவதை விட, பொதுவான சமுதாயப் பண்பாட்டுப் பின்னணியின் அடிப்படையில் காண்பது மிக்க பயனைத் தரும். கலைகளையும் இலக்கியங்களையும் வளர்த்த பொதுவான காலத்தையும் இடத்தையும் சமுதாயத்தையும் விளக்கி, இலக்கியக் கலைவளர்ச்சியில் இவற்றிற்குரிய பொதுவான பங்கைக் குறிப்பிடலாம். தனிப்பட்ட கலைப்படைப்பிற்கு ஏற்புடையனவாக அமைந்த சமுதாயப் பின்னணி அல்லது அவை தோன்றிய சமுதாயப் பின்னணி வேறுபட்டதாக இருக்கலாம். ஆனால் இந்த வேறுபாட்டைக் கவனியாது கலைப்படைப்புகளை ஒத்து நோக்கியதாலேயே, கலைப்படைப்பு கவிதையே பல ஒத்த நிலைகள் அமைய ஏதுவாயிற்று. ஒரு குறிப்பிட்ட காலம் அல்லது இடத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும், மிக வேறுபட்ட சமுதாய வகுப்புகள்

ஒருவகைக் கலையைப் படைக்கலாம்; அதை விரும்பலாம். கோதிக் ஆலயங்களுக்குப் பின்னணியாக அமைந்த சமுதாயநிலை பிரஞ்சுத் துன்பியல் நாடகத்தின் சமுதாயப் பின்னணியினின்று தெளிவாக வேறுபட்டது. பொதுவாக சிற்பத்தை ரசிப்பவர்கள் நாவல் ரசிகர்களினின்று வேறுபட்ட நிலையுடையவர்கள். ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் கலைஞருக்குப் பின்னணியாக ஒரு பொதுவான சமுதாயம் அமையலாம் என்ற கருத்து எவ்வளவு தவறானதோ அதுபோலவே எல்லாக் கலைகளுக்கும் பின்னணியாக அமைந்துள்ள அறிவுநிலை ஒன்று போன்றது, ஒத்த பயனுடையது என்ற கருத்தும் தவறானது. ஓவியக்கலையை அக்காலத் தத்துவத்தை வைத்து விளக்குவது ஆபத்தானது. இதற்கொரு எடுத்துக்காட்டாக மூத்த பிரிகலின் (Brueghel) ஓவியங்களை விளங்கிய கரோலி டால்னையைக் (Karoly Tolnai) கூறலாம். இவர் குசானஸ் (Cusanus) பராசில்ஸஸ் (Paracelsus) ஆகியோரது கோட்பாட்டை ஒத்தும் ஸ்பினோசாவா, கதே ஆகியோரது கருத்துக்களை எதிர்நோக்கியும் அமைந்த இறையும் உலகமும் ஒன்று என்ற ஒருமைப்பாட்டுக் கோட்பாட்டை வைத்து இதை விளக்கினார். ஆனால் கலைகளை கால உணர்வை வைத்து விளக்குவது இதைவிட ஆபத்தானது. ஜெர்மானியக் 'கருத்துக்களின் வரலாற்றுக் குழுவினர்' இத்தகைய முறையைக் கையாண்டனர். இதைக் குறித்து நாம் வேறொரு பகுதியில் திறனாய்வு செய்தோம்.

ஒன்று போன்ற அல்லது ஒத்த சமுதாயப் பின்னணியின் அடிப்படையில் கலைப்படைப்புக்களிடையே அமைந்துள்ள இணை நிலைகளை ஒருபோதும் தெளிவாகப் பகுத்தாயவில்லை. எடுத்துக் காட்டாக, ஒரு குறிப்பிட்டகாலம் அல்லது பின்னணியில் தோன்றுகின்ற எல்லாக் கலைகளும் எவ்வாறு இயற்கைப் பொருட்களைத் தங்கள் கலையினுள் விரிவாகக் கொள்கின்றன, அல்லது குறைவாகக் கொள்கின்றன—எவ்வாறு கலையின் சுட்டிக் காட்டு நிலைகள் குறிப்பிட்ட சமுதாய வகுப்போடு சீரான மாற்றம் அடையுமாறு பிணைந்துள்ளன, முருகியல் பயன்கள் சமுதாயப் புரட்சிக்கேற்ப எவ்வாறு மாறுபாடுகின்றன—ஆகிய வற்றையும் பற்றிய ஆய்வு முறைகளே நம்மிடையில்லை. இங்கு ஆயப்படாமல், ஆராய்ச்சிக்கு உரிய பெரும் பரப்பு கிடக்கின்றது. எனினும் இந்த ஆராய்ச்சி நடைபெற்றால், கலைகளை ஒத்து நோக்குவதற்கான தெளிந்த பயன்கிடைக்கும் என உறுதி

அளிக்கிறது. பல்வேறுபட்ட கலைகளின் பரிணாமத்தில், இது போன்ற செல்வாக்குகளைத் தெளிவு செய்யலாம். ஆனால் கலைகளிடையே காணப்படும் இணைநிலைகளை இம்முறையால் தெளிவுபடுத்த இயலாது.

கலைகளை ஒத்து நோக்குவதற்கேற்ற முறை, உண்மையான கலைப்படைப்புகள், அவற்றினிடையே உள்ள அமைப்புத் தொடர்புகள் ஆகியவற்றைப் பகுத்தாய்வதின் அடிப்படையில் அமைந்தது. படைப்புகளைப் பகுத்தாய்வதில் கவனம் செலுத்தாமலும் வாசகன், காட்சியாளன், ஆக்கியோன், கலைஞன் ஆகியோரது உளவியல் சமுதாயப் பண்பாட்டுக் கல்வி நிலைகள் எவ்வளவு தெளிவுதரினும் அவற்றை ஒதுக்காமலும் இருக்கும் வரை, தகுந்த கலை வரலாறு அமைய இயலாது. கலைகளின் ஒப்புமை வரலாறு பற்றிக் கூறத் தேவையில்லை. இவ்வாறு கலைகளை ஒத்து நோக்குவதற்குத் தேவையான கருவிகள் எதுவும் இதுவரை நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. இவ்விடத்தில், கடினமான வினாக்கள், சில எழுகின்றன. ஒத்து நோக்கக் கூடிய பொதுவான கலைக் கூறுகள் எவை? குரோச்சே உள்ளத்துணர்வாகிய ஊகச் செயற்பாட்டின் அடிப்படையில் முருகியல் பிரச்சினைகள் அனைத்தும் அமைகின்றன என்றும், இந்த உள்ளத்துணர்வு, அவ்வுணர்வை வெளியிடும் நிலையோடு புரியாத விதமாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது என்றும் கொண்டார். இத்தகைய கொள்கையால் நமக்கு எவ்விதத் தெளிவும் கிடைக்கவில்லை. உணர்வை வெளியிடுவதில் எவ்வித ஒழுங்கு முறையும் இல்லை என அவர் வலியுறுத்துகின்றார். மேலும், கலைகளை முருகியல் அடிப்படையில் வகை செய்வது மடமை என்று கண்டித்துரைக்கின்றார். இவ்வாறு இதைவிடத் தகுந்த காரணத்தின் அடிப்படையில் இலக்கிய வகைகள், பிரிவுகளிடையே அமைந்த வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் புறக்கணிக்கிறார். 'அனுபவமாம் கலை' (Art as Experience) என்ற தமது நூலில் ஜான் டூவி (John Dewey), 'கலைகளிடையே பொதுவான பொருள் ஒன்று உளது. ஏனெனில் ஓர் அனுபவம் அமையவேண்டுமானால் அதற்குத் தேவையான பொது நிலைமைகள் சில உண்டு' என வலியுறுத்தினார். இவரது கொள்கையால் நமக்கு மிகுதியான பயன் விளையவில்லை. எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொதுவான ஓர் அடிப்படை அளவுகோல் உண்டு. இது கலைகளுக்கு மட்டுமன்று. மனிதனது படைப்பு, செயற்பாடு,⁶ அனுபவம் போன்ற அனைத்திற்கும் உரியது. இவை கலைகளை

ஒத்துநோக்க நமக்குத் துணைபுரிவதில்லை. இதைவிடத் தெளிவாக தியோடர் மேயர்கிரீன் (Theodore Meyer Greene), உட்செறிவு உள்ளிணைவு ஒலியமைவு என்பவையே கலைகளிடையே அமைந்துள்ள ஒத்த கூறுகள் என்றார். இவருக்கு முன்பு ஜாண் டீவி செய்தது போன்றே ஒலியையும், எல்லா நெகிழ் கலைகளிலும் அமைய இயலும் என்று திறம்பட இவர் வாதாடுகிறார். ஆனால் இசைத்துணுக்கில் அமைந்துள்ள ஒலிநயத்திற்கும் தூண்வரிசையில் அமைந்துள்ள ஒலி நயத்திற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டை நாம் அகற்ற இயலாது. உட்செறிவு உள்ளிணைவு என்ற பதங்கள், பலநிலை ஒருமை நிலை என்ற பொருளுடையன. கலைகளிடையே அமைந்துள்ள பொதுவான அடிப்படை அளவு கோலை அவற்றின் அமைப்பின் அடிப்படையில் காணும் முயற்சிகள் மேலும் நடந்து வருகின்றன. ஹார்வார்ட் (Harvard) கணித மேதையான ஜி. டி. பர்க்காவ் (G. D. Burkhoff) 'முருகியல் அளவுநிலை' (Aesthetic Measure) பற்றிய தமது நூலில் எளிய கலை உருவங்களுக்கும் இசைக்கும் பொதுவான ஒரு கணித அடிப்படையைக் காணமுயன்று வெற்றியும் பெற்றுள்ளார். அதில் அவர் செய்யுளின் ஓசையினிமை பற்றிய கல்வியையும் சேர்த்துள்ளார். இதனையும் அவர் கணித வாய்பாடுகள் முதலியவற்றால் விளக்கியுள்ளார். பொருளைக் கருத்தில் கொள்ளாது, செய்யுளில் வரும் 'இசைநயம்' பற்றிய பிரச்சினையைத் தீர்க்க இயலாது. எட்கர் ஆலன் போவின் கவிதைகளை உயர்தரக் கவிதைகளாக பர்க்காவ் கொண்ட நிலை இதனை உறுதி செய்கின்றது. இவரது திறமையான முயற்சியை ஏற்றுக் கொண்டால், அவை கவிதையின் இலக்கியப் பண்புகளுக்கும் கலையின் கலைப் பண்புகளுக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டை ஓரளவு அதிகமாக்கலாம். இலக்கியத்தைவிடப் பிறகலைகள், 'முருகியல் அளவு நிலையில்' மிக முழுமையான பங்கு வகிக்கின்றன.

கலை வரலாற்றின் மூலம் நமக்குக் கிடைத்த நடைப் போக்குக் - கொள்கைகளை இலக்கியத்திற்குப் பொருத்தி அமைக்கலாம் என்பதை, கலைகளிடையே அமைந்த இணைவு பற்றிய சிக்கல், தொடக்கத்தில் குறிப்பாகக் காட்டியது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் ஸ்பென்சரின் 'வான அரசிக்கும்' கோதிக் ஆலயங்களின் மாண்புறு ஒழுங்கின்மைக்கும் இடையே மிகுதியான ஒப்புமைகளைக் கூறினார். ஒரு பண்பாட்டின் பாற்பட்ட எல்லாக்

கலைகளையும் தமது 'மேற்கின் வீழ்ச்சி' (The Decline of the West) என்ற நூலில் ஸ்பென்சர் ஒப்பிட்டுக் காட்டினார். அவர், கட்புலனாகும் ஆலய இசையையும் வளைந்த இருக்கையையும் கண்ணாடி அறைகளையும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு நாட்டுப்புறங்களையும் பீங்கான் தொகுதிகளையும் குறிப்பிட்டார். டிதிய (Titian) நடையில் அமைந்த காதற் பாடல்களை எடுத்துக் கூறுகிறார். பிரான்ஸ் ஹால்ஸின் (Franz Halz) 'கொடும் வேகம்' ('Allegro-force') வான்டிக்கின் (Van Dyck) 'உணர்ச்சி வயப்பட்ட ஆனால் மெள்ள இயங்கும் இயக்கம்' (Andante con moto) போன்றவற்றைச் சுட்டுகிறார். ஜெர்மானியில் இவ்வாறு கலைகளை ஒப்பிட்ட நிலை கோதிக் மனிதனைப் பற்றியும் பரோக் கால உணர்வு பற்றியும் மிகுதியாக எழுதத் தூண்டியது. அதோடு மிகை வேலைப்பாடுடைய நிலை (Rococo), எளிய நிலை (Biedermeier) போன்ற சொற்களையும் இலக்கியத்தில் பயன்படுத்தச் செய்கிறது. கோதிக், மறுமலர்ச்சி, பரோக், மிகை வேலைப்பாடுடைய நிலை, புதுமைநிலை, எளியநிலை, உண்மை நயம், பருவிளக்கப்பாங்கு, நுண் விளக்கப்பாங்கு எனத் தெளிவாக வகுக்கப் பெற்ற கலைப் போக்குகளின் தொடர்ச்சி, இலக்கியத்தின் காலத்தை வகை செய்யுங்கால் இலக்கிய வரலாற்று அறிஞர்களைக் கவர்ந்ததுடன் இலக்கியத்தினுள்ளும் புகுந்தன. செவ்விய, புதுமை நிலைகளுக்கிடையே உள்ள முரணை அடிப்படையாகக் கொண்டு, இக்கலைப் போக்குகளை இருபெரும் பிரிவுகளாக வகுக்கலாம். கோதிக், பரோக், புதுமைநிலை, நுண் விளக்கப் பாங்கு ஆகியவை ஒருவரிசையிலும் மறுமலர்ச்சி, நவீன செவ்விய நிலை, உண்மை நயம் ஆகியவை அடுத்த வரிசையிலும் அமைகின்றன. பரோக், புதுமைநிலை என்ற முந்திய போக்குகளினின்று புனையப் பெற்ற மாற்றுநிலைகளாக 'மிகை வேலைப்பாடுடையநிலை', 'எளியநிலை' என்பவற்றை விளக்கலாம். இவ்விணை நிலை பெரிதும் நெருக்கப் பெறுகிறது. மிகப்புறப் பெற்ற அறிஞர்களாயினும் இம்முறையில் ஆழ்ந்துள்ளவர்களின் கட்டுரைகளினின்று பொருந்தாக் கூறுகளை நாம் எடுத்துக்காட்ட இயலும்.

கலைவரலாற்றில் காணப்படும் பிரிவுகளை, இலக்கியத்திற்கும் பொருத்தும் முயற்சிகளில் ஆஸ்கர் வால்சல் செய்த முயற்சி மிகத் திடமானது. அவர் உல்பிளினுடைய அடிப்படை நிலையை இலக்கியத்திற்குப் பொருத்தி அமைக்க முயன்றார்.

உல்பிளின், 'தமது கலைவரலாற்றின் கொள்கை நெறிகள்' என்ற நூலில், முற்றிலும் கலைகளின் அமைப்பையே அடிப்படையாக அமைத்து, மறுமலர்ச்சிக் காலக் கலைக்கும் பரோக் காலக் கலைக்கும் இடையே யுள்ள வேறுபாட்டைக் காட்டினார். ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தின்பாற்பட்ட எத்தகை ஓவியத்திற்கும் சிற்பத்திற்கும் கட்டடக் கலைப் பகுதிக்கும் பொருந்தக் கூடிய, ஒரு முரண் நிலைகளாலான திட்டத்தை அவர் படைத்தார். மறுமலர்ச்சிக் கலையை அவர் 'வரைநிலை' (Linear) என்று கொண்டார். உருவங்கள், பொருட்கள் ஆகியவற்றின் புற அமைப்பு தெளிவாக வரையப்பட்ட நிலையே வரைநிலையால் குறிப்பிடப் படுகிறது. பரோக் கலை 'வண்ண நிலை' (Painterly) அமைந்தது. பொருட்களின் புறத்தோற்றம் தெளிவற்று மங்கி அமையுமாறு ஒளியும் நிறமும் பெற்று அமைவதை இது குறிக்கிறது. மறுமலர்ச்சி ஓவியம், சிற்பம் முதலியவை மூடிய அமைப்புப் பெற்றவை. பகுதிகள் ஒத்தமைந்து, உருவங்கள் அல்லது பரப்புகள் சமமாக வகை செய்யப்பட்டுள்ள நிலையுடையது. பரோக் கலைகள் திறந்த அமைப்பைத் தேர்ந்துள்ளன. இங்கு, பகுதிகள் ஒத்தமையாத அமைப்புக் காணப்படும். ஒரு ஓவியத்தின் மையத்திற்குப் பதில் ஒரு ஓரத்திலோ அல்லது ஓவியத்தின் சட்டத்திற்கு வெளியிலோ அதன் சிறப்பு வலியுறுத்தப் படலாம். மறுமலர்ச்சி ஓவியங்கள் தட்டையானவை என்றே மாறுபட்ட மறைந்த கனத்தில் அமைந்தவை என்றே கூறலாம். பரோக் ஓவியங்கள் ஆழ்ந்தவை; தொலையில் உள்ள தெளிவற்ற பின்னணிக்கு நேராக நமது நோக்கைச் செலுத்து பவை. மறுமலர்ச்சி ஓவியங்கள் வெவ்வேறு தெளிவான பகுதி களைக் கொண்டவை. எனவே பலநிலையுடையவை. பரோக் ஓவியங்கள் ஒன்றுபட்டவை; மிகவும் ஒன்றியிணைந்து அமைந்தவை; நெருக்கமாக இணைக்கப் பெற்றவை. மறுமலர்ச்சிக் காலப் படைப்புகள் தெளிவானவை. மாறாக பரோக் கலைகள் தெளிவற்றவை, மங்கலானவை.

திடமான கலைப்படைப்புகளைத் திறமையாகவும் நுட்பமாகவும் பகுத்தாய்ந்ததின்மூலம், உல்பிளின் தமது முடிவுகளை விளக்கினார். மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலிருந்து பரோக் காலம் வரை உள்ள கலை வளர்ச்சியின் தேவை பற்றி அவர் குறிப்பிட்டார். உண்மையிலேயே அவற்றின் தொடர்ச்சியை மாற்ற இயலாது, இவ்வாறு வளர்ச்சி அமைவதற்குரிய காரணங்கள் எதையும்

அவர் அளிக்கவில்லை. ஒன்றை நோக்கும் முறையில் உள்ள மாற்றம் பற்றி மட்டும் அவர் குறிப்பிடுகிறார். இதனை முற்றிலும் உடற்கூறு பற்றி அமைந்தது என்று கூற இயலாது. ஒன்றை நோக்கும் முறையில் உள்ள மாற்றங்களையும் இலக்கிய அமைப்பு ஆக்க நிலைகளில் உள்ள மாற்றங்களையும் வலியுறுத்தும் இக்கருத்து, தூய காட்சி நிலைபற்றி பிட்லர், ஹில்ட் பிராண்ட் ஆகியோர் உருவாக்கிய கொள்கையோடு தொடர்புடையது. முடிவான நிலையில் ஹெர்பர்ட் வகுத்த முருகியலில் வல்லுநரான சிம்மர்மான் (Zimmermann) இடமிருந்து கொள்ளப் பெற்றது. ஆனால் உல்பினின் தாமே தமது முறையில் உள்ள குறைபாடுகளை உணர்ந்துள்ளார் என்பதைச் சிறப்பாக, அவரது பிற்காலக் கட்டுரைகளினின்று தெளிவாக அறியலாம். அவரது கலை வடிவங்களின் வரலாறு, கலை வரலாற்றில் எழும் எல்லாச் சிக்கல்களையும் தீர்த்து விட்டது என ஒருபோதும் அவர் கருதவில்லை. இதற்கு முன்னரே அவர் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தைச் சார்ந்த மொழி நடைகளும் தனிப்பட்ட மொழி நடைகளும் உண்டு எனக் கொண்டார். அவர் வகுத்த பிரிவுகளை ஓரளவு தெளிவுகுறைந்த நிலையிலேனும் பதினாறாம் பதினேழாம் நூற்றாண்டிற்குப் புறம்பே காண இயலும் என்றார்.

உல்பினின் எழுதிய 'கலைவரலாற்றின் கொள்கை நெறிகளை' கற்றதின் விளைவாக 1916-இல் அதிலுள்ள பிரிவுகளை இலக்கியத்தில் கொள்ள வால்சல் முயற்சி செய்தார். ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய நாடகங்களின் அமைப்பைக் கற்ற அவர், ஷேக்ஸ்பியர் பரோக் பாணியைச் சார்ந்தவர். ஏனெனில் மறுமலர்ச்சி ஓவியங்களில் அமைந்துள்ளதாக உல்பினின் கண்ட, பகுதிகள் ஒத்தமைந்த நிலையில் அவரது நாடகங்கள் அமைக்கப் பெறவில்லை. ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தில் வரும் சிறு பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கையும் அவை ஒழுங்கின்றி வகுக்கப் பெற்றுள்ள நிலையும் நாடகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் அளிக்கப் பெற்றுள்ள வேறுபட்ட கதை அழுத்தமும் ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்பைப் பரோக் கலையோடு ஒத்தது என்று காட்டுகிறது எனக் கருதினார். ஒரு முக்கிய பாத்திரத்தைச் சூழ்ந்து நாடகத்தை அமைத்து, அரிஸ்டாட்டிலின் மரபுக்கேற்ப கதை அழுத்தத்தை நாடகப் பிரிவுகள் அனைத்திலும் பங்கிட்டு, அளித்த கொர்னீலா (Corneille), ரெசின் போன்றோரின் இலக்கியப்படைப்பு மறுமலர்ச்சிப் பாங்கில் அமைந்தவையாகும். வால்சல், 'கலைகள் ஒன்றை ஒன்று

விளக்கும் நிலை' (Wechselseitige Erhellung der Künste) என்ற சிறு நூலிலும் இதன் பின்னர் எழுதியவற்றிலும் இவ்வாறு, நாம் செய்த மாற்றத்தைச் சரியென நிறுவி விளக்க முயன்றுள்ளார். இதனை அவர் முதலில் ஓரளவு தன்னடக்கத்தோடும் பின்னர் எல்லை மீறிய நிலையிலும் செய்துள்ளார்.

உல்பிளின் வகுத்த சில பிரிவுகளைத் தெளிவாகவும் ஓரளவு எளிதாகவும் இலக்கிய நிலையில் அமைக்க முடியும். தெளிவான புற அமைப்பையும் தனித்தனிப் பகுதிகளையும் உடைய கலைக்கும் நெகிழ்ந்த உள் அமைப்பையும் தெளிவற்ற புற அமைப்பையும் கொண்டுள்ள கலைக்குமிடையே தெளிவான வேறுபாடுண்டு. மறுமலர்ச்சிக்கும் பரோக்குக்கும் என உல்பிளின் வகுத்த பிரிவுகளை வைத்து, பிரிட்ஸ் டிரிக் (Fritz Strich) ஜெர்மானிய செவ்விய நிலைக்கும் புதுமை நிலைக்குமிடையே உள்ள வேறுபாட்டை விளக்க முயன்றார். இப்பிரிவுகளை ஓரளவு விரிவான நிலையில் விளக்கினால் செவ்விய கவிதைக்கும் முற்றுப் பெறாத தெளிவற்ற புதுமைக் கவிதைக்கும் இடையில் அமைந்த பழைய வேறுபாடுகளையே திரும்ப எடுத்துக் கூறுவனவாக அமையும். அப்போது இலக்கிய வரலாறு முழுவதற்கும் ஒரே ஒரு முரண் நிலைத் தொகுதியே அமையும். உல்பிளின் வகுத்த பிரிவுகளை இலக்கிய நிலையில் நாம் அமைத்தாலும், இவை இலக்கியப் படைப்பை இரு பிரிவாக்க மட்டுமே நமக்குப் பயன்படும். இவற்றை விரிவாக ஆயும்போது செவ்விய கவிதைக்கும் புதுமைக் கவிதைக்கும், செறிவான அமைப்பிற்கும் செறிவற்ற அமைப்பிற்கும், நெகிழ் கலைகளுக்கும் ஓவியக் கலைக்கும் இடையிலுள்ள பழைய வேறுபாடாக மட்டுமே அமையும். இந்த இரட்டை நிலையை ஷெல்கல் சகோதரர்கள், ஷெல்லிங், கால்ரிட்ஜ் ஆகியோரும் அறிந்திருந்தனர். கருத்தியல் விவாதம் இலக்கிய விவாதம் ஆகியவற்றின் வாயிலாக இவர்கள் இதனைக் கண்டனர். உல்பிளின் வகுத்த முரண் நிலைத் தொகுதி ஒருபுறம் செவ்விய கலையையும் போலி-செவ்விய கலையையும் இணைத்துக் கூறிவிட்டு, மறுபுறம் கோதிக், பரோக், புதுமைநிலை போன்ற மிக வேறுபட்ட இயக்கங்களை இணைத்துக் கூறுகின்றது. இதுபோலவே ஸ்டிரிக் இந்தக் கொள்கையை ஜெர்மானிய இலக்கியத்தில் கையாண்டபோது, ஷில்லர், கதே ஆகியோரது வளர்ச்சியில் அமைந்திருந்த போலி-செவ்விய நிலைக்கும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய

புதுமை இயக்கத்திற்கும் இடையில் செயற்கையான முரண்பாடு ஒன்றை அமைத்தார். ஆனால் 'புயல்-அழுத்த' நிலையைப் பொறுத்த வரையில், அவர் அதை விளக்கி நாம் உணர்ந்து கொள்ளுமாறு செய்யவில்லை. உண்மையில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் முடிவிலும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் உள்ள ஜெர்மானிய இலக்கியம் ஒரு முழுத்தொகுதியாகும். அதனை முரண்நிலைகளாகப் பிரிப்பது அறிவுடைமையன்று: இவ்வாறு உல்பிளின் உடைய கொள்கை, கலைப்படைப்பை வகை செய்வதிலும் செயல்-எதிர் செயல், மரபு-புரட்சி போன்ற பழைய இரட்டை நிலைகளின் பரிணாமத்தை நிறுவி உறுதி செய்வதிலும் நமக்கு உதவுகிறது. ஆனால் இலக்கியப் போக்கின் சிக்கலான உண்மை நிலையை எதிர்கொள்ளும் போது, அதன் உண்மையான வளர்ச்சியால் அமைந்த வேறுபட்ட நிலையுடைய அமைப்போடு ஒவ்வாது நிலைதாழ்கிறது.

அதோடு உல்பிளின் வகுத்த இணைகளை இலக்கியத்திற்கு மாற்றும்போது அது ஒரு முக்கியமான சிக்கலைத் தீர்க்காமல் விட்டுவிடுகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒரே வேகத்துடன் கலைகள் வளர்வதில்லை என்ற கருத்தில் ஐயமில்லை எனினும் இதை நாம் விளக்க இயலாது. இலக்கியம் சில வேளைகளில் கலைகளை விடப் பின்தங்கி நிற்பதாகத் தோன்றுகிறது. எடுத்துக் காட்டாக, ஆங்கில நாட்டில் மாபெரும் ஆலயங்கள் கட்டப் பட்டபோது, நாம் ஆங்கில இலக்கியம் பற்றிப் பேச இயலாது. மற்றும் சிலவேளைகளில் இலக்கியத்தையும் பிற கலைகளையும் விடப் பின் தங்கிய நிலையில் இசை அமைகிறது. எடுத்துக்காட்டாக 1800ஆம் ஆண்டுக்கு முன் நாம் புதுமை இசை பற்றிப் பேசவியலாது. புதுமைக் கவிதை இக்காலத்திற்கு முந்தியது. ஓவியத்தை போன்ற கவிதைகள், ஓவியக்கலை கட்டடக் கலையில் இடம் பெறுவதற்கு அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னிருந்தே நிலவின. இதனை விளக்குவது எளிதன்று. பார்க்காட் (Furckhardt) எடுத்துக் காட்டியது போன்று, லாரன்சோ மாக்னிவிகோ (Lorenzo Magnifico) எழுதிய உழவர் வாழ்வு பற்றிய வருணையான நென்சியா (Nencia) ஜேக்கபோ பசானோவின் (Jacopo Bassano) முதல் ஓவிய வகைகளும் அவரது ஓவியத் துறையும் தோன்றுவதற்குச் சுமார் எண்பது ஆண்டுகளுக்கு முந்தியவை. இந்த எடுத்துக்காட்டுகள் தவறுதலாகக் கொள்ளப்பெற்றவையாகவும் அதனால் தள்ளத்தக்கவையாகவும்

இருந்தாலும், அவை எழுப்பும் வினாக்களுக்கு விடையளிக்க ஓர் எளிமை மிக்க கொள்கையால் இயலாது. இக் கொள்கைப்படி, இசை எப்போதும் கவிதைக்கு ஒரு தலைமுறைக் காலத்திற்குப் பின் தோன்றும் என நாம் கொள்ளலாம். இந்த வினாவிற்குரிய விடையைச் சமுதாயக் கூறுகளோடு தொடர்புபடுத்திக் காண முயலவேண்டும். இந்தச் சமுதாயக் கூறுகள் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் மாறுபடும்.

கடைசியாக, நாம் ஒரு சிக்கலை எதிர்கொள்ளுகிறோம். சில காலங்களில் அல்லது சில நாடுகளில் ஓரிரு கலைகள் மட்டும் மிகுதியாகப் படைக்கப்படுகின்றன. பிற கலைகளைப் பொறுத்த வரையில் அவை முற்றிலும் இல்லாமலோ அல்லது ஒன்றைப் போன்றோ அல்லது ஒன்றிலிருந்தோ படைக்கப்படுகின்றன. எலிசபெத்துக் காலத்தில் இலக்கியம் மலர்ந்தது. ஆனால் இதனோடு ஒத்துப் பிறகலைகள் ஒன்றும் தோன்றவில்லை என்பதை எடுத்துக் காட்டலாம். தமது ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றில் (History of English Literature) எமிலி லிகோயிஸ் (Emile Legouis), 'ஸ்பென்சர் இத்தாலிய நாட்டில் பிறந்திருந்தால் டிதியன் அல்லது வெரோனிஸ் (Veronese) போன்றோ நெதர்லாந்தில் (Netherland) தோன்றியிருந்தால் ரூபன்ஸ் அல்லது ரெம்பிராண்ட் போன்றோ ஓவியராக இருந்திருக்கலாம்' என்று கூறுகிறார். இவர் கூறுவது போன்று, ஒருநாட்டின் உயிர் ஏதாவது ஒருவழியின் வாயிலாக ஒரு கலையின்மீது மிகுந்த கவனம் செலுத்துகிறது என்று கருதுவதால் பயன் ஒன்றுமில்லை. ஆங்கில இலக்கியத்தைப் பொறுத்த வரையில் நுண்கலைகள் புறக்கணிக்கப்படுவதற்கு தூயோர் இயக்கம் காரணமானது என எளிதாகக் குறிப்பிடலாம். ஆனால் அக்காரணத்தை வைத்து, சமயச் சார்பற்ற இலக்கியம் தோன்றிய காலத்தில் ஓவியக்கலைப்படைப்பு எழாததற்குக் காரணம் காட்ட இயலாது. ஆனால் இவை அனைத்தும் திடமான வரலாற்று வினாக்களுக்கு நம்மை இழுத்துச் செல்கின்றன.

நெகிழ் கலைகள், இலக்கியம், இசை போன்ற பல்வேறு கலைகளில் ஒவ்வொன்றிற்கும் அவ்வவற்றிற்குரிய தனிப்பட்ட பரிணாமம் அல்லது வளர்ச்சி உண்டு. இவ்வளர்ச்சி வேறுபட்ட உணர்வு வேகமும் வேறுபட்ட கூறுகளாலான அக அமைப்பும் பெற்றிருக்கும். பல்வேறுபட்ட இந்தக் கலைகள் எப்

போதும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையவை என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் இத்தொடர்புகள், ஒருகலையினின்று தொடங்கி பிற கலைகளின் பரிணாமங்களைத் தீர்மானிக்கும் ஆற்றல் பெற்றவை அல்ல. இவை ஒரு கலையினின்று மற்றொரு கலைக்கும் அதினின்று மாறியும் செயல் புரியும் தொடர்புகளாலான சிக்கலான திட்டம் என்பதைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். இவை புகுந்த ஒரு கலையினுள் முற்றிலும் உருமாற்ற மடையலாம். இத்திட்டம் ஒவ்வொரு கலையையும் வரையறுத்து ஊடுருவிச் செல்லும் வெறும் கால உணர்வு பற்றிய எளிய நிலையுமன்று. நாம் மனிதனது பண்பாட்டுச் செயற்பாடுகளின் மொத்த நிலையை, தானாகவே பரிணமிக்கும் ஆற்றல் பெற்ற தொகுதிகளின் ஒழுங்கமைப்பு எனலாம். இவை ஒவ்வொன்றும் அவற்றிற்குரிய சுட்டிக்காட்டு நிலைகளைக் கொண்டவை; இவை பிறவற்றோடு ஒத்த நிலையில் அமையவேண்டும் என்பதில்லை. இலக்கிய வரலாற்றறிஞனையும் இசை வரலாற்றறிஞனையும் வரலாற்று அறிஞர் குழுவில் சேர்த்து நோக்கும்பொது, பொதுவாக வரலாற்றறிஞனுக்குரிய வேலை, பரந்த பொருளில், ஒவ்வொரு கலையின் தனிப் பண்புகளை அடிப்படையாகக்கொண்டு அக் கலையை விளக்கும் கலைச்சொற்களை உருவாக்குவதாகும். இவ்வாறு கவிதைக்கு இன்று ஒரு புதிய கவிதை இலக்கணம் தேவை. இது கவிதையைப் பகுத்தாய்வதற்குரிய ஒரு வழிவகை. இதனை நுண் கலையில் உள்ள தொடர்களைக் கவிதைத்துறையில் கொள்வதாலோ, மாற்றுவதாலோ மட்டும் நாம் அடைந்துவிட இயலாது. இயக்கியப் படைப்புகளைப் பகுத்தாய்வதற்குத் தேவையான சொற்களின் தொகுதியை நன்கு உருவாக்கிய பின்னரே கால உணர்வால் ஆளப்பெறும் நுண்ணுணர்வுக் கூறுகளிலிருந்து வேறுபட்டனவாக இலக்கிய கால கட்டங்களை வரையறை செய்ய முடியும். இவ்வாறு இலக்கியப் பரிணாமம் பற்றி அமைந்த புற அமைப்பை நிறுவிய பின், இத்தகைய நிலையில் அமைக்கப் பெற்ற பிற கலைகளின் பரிணாமத்தோடு இது எவ்வகையில் ஒத்தமைந்துள்ளது என்ற வினாவை எழுப்பலாம். இதற்களிக்கப் நேரிடையாக, இல்லை; அல்லது உண்டு என்று கூற இயலாது. படும் விடை, இணைநிலைகளைக் காட்டுவதைவிட ஒன்றியமைந்த நிலைகள், வேறுபட்ட நிலைகள். ஆகியவற்றைக் காட்டும் செறிந்தமைந்த வடிவாகவே அது அமையும்.

இலக்கியக் கல்விக்குரிய அக ஆய்வு நெறி

12

இலக்கியக் கலைப் படைப்பின் பகுப்பாய்வு

(இலக்கியத்தைப் பொருள் விளக்கிப் பகுத்தாய்வதே, இலக்கியப் புலமை பெறுவதற்குரிய இயல்பான அறிவுடைத் தொடக்க நிலையாகும். ஆக்கியோனது வாழ்விலும் அவனது சமுதாயச் சூழலிலும் இலக்கிய வளர்ச்சியிலும் நாம் ஆர்வம் காட்டுவதற்குக் காரணமாக அமைவது, அவனது இலக்கியப் படைப்புக்களேயாகும். ஆனால், இலக்கிய வரலாறு இலக்கியப் படைப்பின் சூழல் பற்றியே அதிகக் கவனம் செலுத்துவது விந்தையாக உள்ளது.) இலக்கியத்தின் சூழலைக் கற்பதற்குச் செய்த முயற்சிகளோடு ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது, இலக்கியத்தைப் பகுத்தாய்வதற்குச் செய்த முயற்சிகள் மிகக் குறைவானவையே ஆகும். இலக்கியத்தைவிட, இலக்கியத்தைப் படைக்கக் காரணமாக அமைந்த சூழல்களைப்பற்றி அதிக கவனம் செலுத்துவதற்குரிய சில காரணங்களைக் காண்பது எளிது. தற்கால இலக்கிய வரலாறு, புதுமை இயக்கத்தைத் தொடர்ந்து எழுந்தது. வெவ்வேறு கால இலக்கியங்களுக்கு வெவ்வேறு வகையான அளவுகள் தேவை என்ற 'காலத்திற்கேற்ற கொள்கையை' வைத்தே புதுமை இயக்கம், அதற்கு முந்திய நவீன செவ்விய காலத் திறனாய்வு முறையை வெல்கிறது. இவ்வாறு, இலக்கியத்திற்கு அளிக்கப்பட்டிருந்த முதன்மை அதன் வரலாற்றுப் பின்னணிக்கு மாறுகிறது. இந்த வரலாற்றுப்பின்னணி, பழைய இலக்கியத்திற்கு அளிக்கப்படும் புதிய பயன்களை ஒப்புக் கொள்ளாததற்குத் துணைபுரிகின்றது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில், காரண விளக்க முறை பெரும் உயிர்ச் சொல்லாக அமைந்தது. இம்முறை, இயற்கை அறிவியலுக்குரிய முறைகளை மேற்கொள்ளும் முயற்சியாக அமைந்தது. பழைய 'கவிதை

யியல்' வெற்றி பெறாமற் போனதற்குத் தனிமனிதனது சுவை முன்னிடம் பெற்றதே காரணமாகும். இந்நிலையால், கலை பகுத் தறியும் நிலையற்றது, எனவே தனிமனிதனது பாராட்டிற்கு விட்டுவிடவேண்டும் என்ற கருத்து வலியுற்றது. (இலக்கியம் எந்தப் புறச்சூழ்நிலையில் படைக்கப் பெற்றதோ அவற் றையே நாடுகிறோம் என சர். சிட்னி லீ (Sir Sidney Lee) தமது தொடக்கவுரையில் கூறினார். அதுபெரும்பாலான கல்வித் துறை களிலுமுள்ள இலக்கியப் புலமை பற்றிய கொள்கையின் தொகுப் புரையாக அமைந்தது. 'கவிதையியல்' பற்றி எழும் கேள்விகளில் தெளிவான அறிவு இல்லாத காரணத்தால் ஒரு கலைப்படைப்பை உண்மையாகப் பகுத்தாய்ந்து, அதனை மதிப்பிடும் போது அறிஞர்கள் பலரும் செயலற்றவர்களாகின்றனர்.)

(இலக்கியக் கல்வி, முதலில், உண்மையான இலக்கியக் கலைப் படைப்புகளில் சிறந்த கவனம் செலுத்தவேண்டும் என்ற உணர்வு அண்மைக் காலத்தில் நிலவி வருகின்றது. இந் நிலை பயனுடை மாற்றமாகும். பண்டைய 'அணியியல்', 'கவிதையியல்', அல்லது 'யாப்பு' இவற்றில் உள்ள பழைய முறைகள், திரும்பப் பார்க்கப்பெற்று, புதிய சொற்றொடர்களை வைத்துச் சீரமைக்கப்படவேண்டும்.) தற்கால இலக்கியத்தி லுள்ள அமைப்புகளின் விரிந்த பரப்பினை ஆய்ந்து, அதனை அடிப்படையாகக்கொண்டு புதிய முறைகள் தோற்றுவிக்கப் பட்டுள்ளன. பிரான்ஸில் 'பாட விளக்கம்' (Explication de Textes) என்ற முறை நிலவி வருகிறது. நுண்கலை வரலாற்றில், கலைகளிடையே உள்ள ஒத்த நிலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஆஸ்கர் வால்சல் அமைத்த 'புற அமைப்பு' (Formal) பற்றிய பகுப்பாய்வு ஜெர்மனியில் தோன்றியது. ரஷிய நாட்டில் புற அமைப்பைச் சிறப்பாகக் கொள்ளும் புற அமைப் பாளர்களும் (Formalists) அவர்களது முறையைப் பின்பற்றும் செக், போலிஷ் ஆகிய நாட்டவரும் சேர்ந்து உருவாக்கிய பிரசித்திபெற்ற இயக்கம், இலக்கியக் கல்விக்குப் புத்துணர்வை ஊட்டியது. இவற்றைத் தக்கவாறு நோக்கவும் சரிவரப் பகுத் தாயவும் நாம் இப்போதுதான் தொடங்குகின்றோம். இங்கிலாந் தில் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸின் கருத்தைப் பின்பற்றும் சிலர், கவிதையின் மொழியை நுணுகி ஆய்ந்தனர், மேலும் இங்கிலாந் தில், ஒரு திறனாய்வாளர் குழு, கலைப்படைப்பையே தங்களது ஆர்வத்தின் மையமாகக்கொண்டு கற்கின்றனர். நாடகம்

பற்றிச் செய்த ஆய்வுகள், வாழ்வினின்று நாடகம் எவ்வாறு வேறுபட்டுள்ளது என்பதை வலியுறுத்தி, நாடக உண்மையை அனுபவ உண்மையோடு குழப்புவதை நீக்கப் போராடுகின்றன. இது போன்றே, சமுதாய அமைப்போடு நாவல் கொண்டுள்ள தொடர்புகளை மட்டும் வைத்து நாவலைக் கற்கும் நிலையில் அமையாமல், நாவல் ஆராய்ச்சிகள் அதன் கலை முறைகளை — கருத்தினையும் கதையைக் கூறிச் செல்லும் முறையையும் — பகுத்தாய முயல்கின்றன. இது இவ்வாய்வுகளின் நோக்கம். புற அமைப்பைச் சிறப்பாகக்கொள்ளும் ரஷிய நாட்டவர், உட்பொருள் - புற அமைப்பு என இலக்கியத்தை இருகூறுக்கும் பழைய இரட்டை நிலையை மிகத் தீவிரமாக எதிர்த்தனர். இவ்விரட்டை நிலைகளில் ஒன்று, செம்மை செய்யப்பெறாத உட்பொருள். பிறிதொன்று, முற்றிலும் புற அமைப்பு. இது முன்னதின் மேற் சுமத்தப்படுகிறது. பொதுவாக, எதைக் கலைப்படைப்பின் உட்பொருள் என்றழைக்கிறோமோ அதில் கலைப்படைப்பின் முருகியல் பயன் அமையவில்லை என்பது தெளிவு. இலக்கியத்தைக் கற்பிப்பதற்குத் துணையாக, பொதுவாகக் கலைப்படைப்புகளின் பொருட் சுருக்கத்தை அளிப்பர். இந்நிலையில் சிறப்பற்று பொருளற்று அமையாத ஒரு சில கலைப்படைப்புகள் நிலவலாம். ஆனால் முருகியல் பயனுடைய புற அமைப்பையும் இப்பயன் அமையாத உட்பொருளையும் வேறுபடுத்தும் நிலை, பெரும் சிக்கல்களை உருவாக்கும். இவ்வாறு வேறுபடுத்துவது ஓரளவு தெளிவாக அமைந்தது போன்று முதலில் தோன்றலாம். ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் அளிக்கப் பட்டிருக்கும் கருத்துக்களையும் உணர்வுகளையும் நாம் உட்பொருள் என்று கொண்டால், இந்த உட்பொருளை வழங்கும் மொழியியல் கூறுகளைக்கொண்டது புற அமைப்பு எனலாம். இந்த வேறுபாட்டை நாம் மிக நுட்பமாக ஆய்ந்தால், உட்பொருளில் புற அமைப்பிற்குரிய சில கூறுகள் அடங்கியிருப்பதைக் காணலாம். (எடுத்துக்காட்டு) ஒரு நாவலில் வரும் நிகழ்வுகள் உட்பொருளைச் சார்ந்தவை. ஆனால் அவை ஒரு கதைத் திட்டத்திற்கேற்ப அமைக்கப்பட்டுள்ள நிலை புற அமைப்பிற்குரிய பகுதி. கதைத் திட்டத்தினின்று அவற்றை அகற்றி நோக்கும்போது, அவற்றிற்குக் கலைப்பயன் எதுவுமில்லை. இதிலுள்ள சிக்கலைத் தவிர்ப்பதற்காக ஜெர்மானியர் 'அக அமைப்பு' என்ற சொற்றொடரைப் புகுத்தினர். இதனை மிகப் பரந்த அளவில் அவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இந்த நிலை

பிளாட்டினஸ், ஷாப்ட்ஸ்பெறி ஆகியோரது காலத்திலேயே நிலவியது. இது சிக்கலை அதிகமாக்கினதே ஒழிய குறைக்கவில்லை. ஏனெனில், அக அமைப்பிற்கும் புற அமைப்பிற்கும் இடையில் உள்ள எல்லைக் கோடு இன்றும் முற்றிலும் தெளிவற்றுக் காணப்படுகிறது. ஒரு நாவலில் வரும் நிகழ்வுகள் கதைத் திட்டத்திற்கேற்ப அமைக்கப்பெற்றுள்ள பாங்கு, புற அமைப்பையே சாரும் என்பதை நாம் ஏற்றுக்கொள்ளலாம். பொதுவாக, நாம் புற அமைப்பின் பகுதியாகக் கருதும் மொழியில்கூட, முருகியற் பயனற்ற சொற்களுக்கும் முருகியற் பயனுடைச் சொற்களுக்கும் இடையில் வேறுபாடு அமைப்பது தேவை. இதை நாம் உணரும்போது, பழைய மரபு முறைக் கொள்கையின் நிலை மிக்க இடர்ப்படுகின்றது. முருகியல் பயனற்ற எல்லாக் கூறுகளையும் 'பொருட்கள்' (Materials) என்ற பெயரில் குறிப்பிட்டு, அவை முருகியல் பயனைப் பெறும் பாங்கை 'அமைப்பு' (Structure) என்று குறிப்பிடுவது நலம். இவை உட்பொருள், புற அமைப்பு என்ற பழைய இணைச் சொற்களுக்கு அளிக்கப்பெற்ற புதுப் பெயர்களல்ல. இவற்றிற்கிடையிலுள்ள வேறுபாடு உட்பொருளுக்கும் புற அமைப்பிற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடு போன்றதன்று. இது, பழைய வேறுபாட்டிற்கு நடுவில் வெட்டிச் செல்கின்றது. முன்னர் உட்பொருளெனக் கருதிய கூறுகளையும் புற அமைப்பு எனக் கருதிய கூறுகளையும் 'பொருட்கள்' உள்ளடக்குகின்றன. அது போலவே, இவ்விரு நிலைகளும் எந்த அளவு, முருகியல் நோக்குக்காக அமைக்கப் பெற்றுள்ளதோ அந்த அளவுக்கு அவை அமைப்பின்பாற் படுகின்றன. அப்போது கலைப் படைப்பை, சில குறிப்பிட்ட முருகியல் போக்கை ஆற்றும் குறியீடுகளின் முழுத் தொகுதியாகவோ அமைப்பாகவோ கருதலாம்.

இதைவிடத் திட்டமாக நாம் இந்த அமைப்பை எவ்வாறு பகுத்தாய இயலும்? இந்த முழு நிலையின் பொருள் என்ன? இதை எவ்வாறு பகுத்தாய்வது? ஒரு குறிப்பிட்ட பகுப்பாய்வு தப்பு அல்லது தவறு என்று கூறுவதன் பொருள் என்ன? இது மிகக் கடினமான அறிவாராய்ச்சிக் கொள்கையின்பாற்பட்ட—இலக்கியம் நிலவும் விதம் அல்லது இலக்கியம் இலக்கியமான நிலை பற்றிய — வினாக்களை எழுப்புகிறது. எது உண்மையான கவிதை? அதை நாம் எங்கு காணமுடியும்? அது எவ்வாறு

நிலைத்திருக்கிறது. பலதிறனாய்வுச் சிக்கல்களை அகற்ற, இத் தகைய கேள்விகளுக்குரிய தக்கவிடை பயன்படும். அது இலக்கியப் படைப்பை நன்கு பகுத்தாய வழிகாட்டும்.

கவிதை அல்லது பொதுவாக இலக்கியக் கலைப்படைப்பு என்றால் என்ன? அது எங்கே காணப்படுகிறது? இவ்வினாக்களுக்கு மரபுப்படி அளிக்கப்பெற்ற விடைகள் பல. நமது வினாவுக்கு நாம் விடை காணமுனையும் முன் இவற்றைத் திறனாய்ந்து அகற்ற வேண்டும். மிகச் சாதாரணமாக அளிக்கப்படும் பழைய விடையாவது: கவிதை உருவாக்கப்பெற்ற பொருள்; சிற்பம், ஓவியம் போன்ற கலைப் பொருட்களோடு ஒத்த இயல்புடையது. ஒரு வெள்ளைத் தாள் அல்லது தோலின்மேல் கரியமையால் வரைந்த கோடுகளைக் கவிதைக்கு ஒப்பாகக் கருதுவர். இவ்வாறாயின், பாபிலோனியக் கவிதைகளை எடுத்துக் கொண்டால், செங்கல்லில் அமைந்த தடங்களே கவிதை என்று கூறவேண்டும். இவ்விடை தக்கதன்று என்பது தெளிவு. முதலாவதாக இதில் உட்படாத பேச்சு இலக்கியம் பெருமளவில் நிலவுகிறது. ஒருபோதும் எழுதப்படாத கவிதைகளும் கதைகளும் இன்னும் தொடர்ந்து வாழ்ந்து வருகின்றன. கரியமையால் வரைந்த கோடுகள், எங்கோ வாழும் கவிதையைப் பொறித்து வைக்கும் முறையே ஆகும். எழுதப்பெற்ற கவிதையையும் அல்லது அச்சேற்றப் பெற்ற ஒரு நூலின் எல்லா பிரதிகளையும் அழித்துவிடினும் அந்தக் கவிதை அழியாது. அது பேச்சு வழக்கிலோ மக்கள் நினைவிலோ நிலவலாம். ஏனெனில் 'இழந்த சுவர்க்கம்', 'இரட்சணிய யாத்திரை' (Pilgrims Progress) போன்ற இலக்கியங்களை நினைவில்வைத்திருந்ததாகப்பெருமை பாராட்டும் மெக்காலே போன்றவர் இருப்பார். இதற்கு மாறாக, நாம் ஒரு ஓவியத்தையோ சிற்பத்தையோ அழித்தால், அது முற்றிலும் அழிந்துவிடுகிறது. இவற்றைப் பற்றிய விவரணத்தை நாம் பிறிதொரு இடைக்களத்தின் மூலம் அமைத்துக்கொள்ளக் கூடும்; அல்லது அழிந்துபோனதைத் திரும்பப் படைக்க முயலலாம். நாம் எவ்வளவுதான் ஒத்து அதைப் படைத் தாலும், வேறு ஒரு கலைப்படைப்பை உருவாக்குவோமே ஒழிய அதை உருவாக்க இயலாது. ஆனால் ஒரு புத்தகத்தின் ஓர் ஏட்டையோ அல்லது அதன் எல்லா ஏடுகளையுமோ அழிப்பதால் மட்டும் ஓர் இலக்கியப் படைப்பை அழிக்க இயலாது.

காகிதத்தின் மேல் அமைந்துள்ள எழுத்து உண்மையான கவிதையல்ல என்பதை இன்னொரு விவாதத்தாலும் விளக்கலாம். கவிதைக்குட்படாத பல கூறுகளை—அதாவது அச்சின் அளவு, அச்சின் வகை [பெரிய அச்ச (Roman) வலம் சரி அச்ச (Italic)] பக்கத்தின் அளவு போன்றவற்றை—அச்சடித்த பக்கம் பெற்றுள்ளது. கவிதை உருவாக்கப் பெற்ற பொருள் என்ற கருத்தை நாம் கவனத்தில் கொண்டால், ஒரு கவிதையின் ஒவ்வொரு தனி ஏடும் வெவ்வேறு கவிதைப் படைப்பு என்ற முடிவுக்கு வரவேண்டும். ஒரு நூலின் வெவ்வேறு பதிப்புக்களின் பிரதிகள் ஒரே நூலின் பிரதிகள்தான் என்பதைக் காட்ட முதன்மையான காரணம் எதுவும் இருக்க இயலாது. நாம் ஒரு கவிதையின் ஒவ்வொரு அச்சேற்றப்பெற்ற கவிதைப் பிரதியிலும் அக் கவிதையைச் சரியாக அச்சேற்றியுள்ளது என்று கொள்வதில்லை. நாம் இதற்குமுன் வாசித்திராத கவிதையின் அச்சேற்றப்பெற்ற பிரதியிலுள்ள பிழைகளைத் திருத்தி-சில வேளைகளில் அவ்வாறு திருத்துவதன் மூலம்—அக்கவிதையின் உண்மைப் பொருளை அமைக்க முடியும் என்ற நிலை, அச்சிட்ட வரிகளை உண்மைக் கவிதையாக நாம் கருதுவதில்லை என்பதைக் காட்டும். எனவே கவிதை (அல்லது ஏதாவது ஓர் இலக்கியக் கலைப்படைப்பு) அதன் அச்சிட்ட பாடத்திற்குப் புறம்பாக நிலவ முடியும். ஓர் உண்மையான கவிதையினுள் அடங்காதவை என நாம் கருதும் பல கூறுகளை அச்சிட்ட நிலை கொண்டது.

எழுத்துக்களையும் அச்சுக்களையும் தோன்றிய பின்னர், கவிதையைப் பதிவு செய்யும் முறைகளில் இவை, பெரும் நடைமுறை முதன்மை பெற்றுள்ளன. நமது முந்திய முடிவு, இம் முதன்மையைக் காணாத வண்ணம் செய்து விடலாகாது. இலக்கிய ஏடுகள் மறைந்ததாலும் அவ்விலக்கியத்தின் வாய் மொழி மரபு பொருள் விளங்காது தொடர்பிழந்ததாலும் பல இலக்கியங்கள் முற்றிலும் அழிந்தன என்பதில் ஐயமில்லை. இலக்கியத்தை எழுதல் அதிலும் சிறப்பாக, அச்சேற்றுதல் இலக்கிய மரபின் தொடர்ச்சியைக் காக்க உதவுகிறது. அதோடு, கலைப்படைப்புகளின் ஒருமைப்பாட்டையும் முழுமையையும் பெருக்கத் துணைசெய்தல் வேண்டும். மேலும், கவிதை வரலாற்றில், குறிப்பிட்ட காலங்களிலாவது முற்றும் முடிந்த சில கலைப்படைப்புகளின் ஒரு பகுதியாக வரைபடம் அமைந்துள்ளது.

சீன நாட்டுக் கவிதைகளில், படங்கள் கவிதையின் மொத்தப் பொருளின் ஒரு பகுதியாக அமைந்திருந்தன என ஏர்னஸ்ட்,

பெனலோசா (Ernest Fenollosa) காட்டியுள்ளார். மேற்கத்திய மரபிலும் இத்தகைய நிலை காணப்பட்டது. கிரேக்கத் தொகை நூல்களில் வரும் வரைபடக் கவிதைகளையும், ஜார்ஜ் ஹெர் பர்ட் எழுதிய 'பலி பீடம்' (Alter), 'ஆலயத்தளம்' (Church Floor) போன்ற கவிதைகளையும் கூறலாம்.) ஸ்பெயினில் கொன் கோராவின் கடு நடையோடும் (Gongorism) இத்தாலியில் மரினோ என்பவர் தோற்றுவித்த பேரலி ந டை யோ டு ம் (Marinism) ஜெர்மனியில் பரோக் பாணியில் அமைந்த கவிதைகளோடும் ஒத்த பாணி அமைந்தனவாக நுண்ணுணர்வுக் கவிஞர் படைத்த கவிதைகளையும் இங்குக் கூறலாம். இ. இ. கமிங்ஸ் (E. E. Cummings) எழுதும் தற்கால அமெரிக்கக் கவிதைகளும் ஜெர்மனியில் அர்னோ ஹோல்ஸ் (Arno Holz) எழுதும் கவிதைகளும் பிரான்ஸில் அப்பெல்லோ நேயர் (Apollo Naire) எழுதும் கவிதைகளும் இம்முறையைப் பின்பற்றுகின்றன. பிற கவிதைகளும் அசாதாரணமாக வரிகளை அமைத்தல், புத்தகப் பக்கத்தின் கீழிருந்து தொடங்குதல், பல நிறங்களில் அச்சிடுதல் முதலிய வரைபட உத்திகளைப் பயன்படுத்துகின்றன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலேயே ஸ்டெர்ன், 'டிரிஸ்ட்ரம் ஷாண்டி' என்ற நாவலில் காலியான பக்கங்களையும் பளிங்கொத்த பக்கங்களையும் அமைத்துச் சென்றார். இவ்வித உத்திகள் அனைத்தும் அந்நந்தக் கலைப்படைப்புகளோடு இணைந்த பகுதிகளாகும். பெரும்பாலான கவிதைகளிலும் இவை அமையவில்லை என்பதை நாம் அறிவோம். எனினும் இவை அமைந்துள்ள இலக்கியங்களில் இவற்றைப் புறக்கணிக்க இயலாது; அவ்வாறு செய்வதும் தக்கதன்று.

மேலும் இத்தகைய ஒரு சில அரிய நிலைகளில் மட்டுமே அச்சக் கலை கவிதைத் துறைக்குப் பணியாற்றுகிறது என்று ஒருபோதும் கூற இயலாது. செய்யுளின் அடி இறுதிகள் செய்யுளைப் பல பகுதிகளாக அமைத்தல், உரை நடையில் அமையும் சொற்றொடர்த் தொகுதிகள் எழுத்துக் கூட்டலால் மட்டுமே புரிந்து கொள்ளக் கூடிய எதுகைப்போலிகள் (Eye Rhymes) சிலைடைகள் (Puns) போன்ற பல உத்திகளையும் இலக்கியப் படைப்போடு இணைந்த பகுதிகளாகக் கருதவேண்டும். கவிதை முற்றிலும் அதை வாசிப்பவன் அல்லது கூறுபவனது வாய்மொழியில் அமையும் என்று கருதும் கொள்கை இத்தகைய வழிவகைகளைப்பற்றிக் கவனம்

செலுத்தாது.. ஆனால் இலக்கியப் படைப்புகளை முழுநிலையில் பகுத்தாய இவற்றைக் கவனத்தில் கொள்வது தேவை. இவற்றால் காதுக்கு மட்டுமன்று கண்ணுக்காகவும் கவிதை எழுதப் பட்டது என்று தெரிகிறது. தற்காலத்தில், அச்சு கவிதைக்கு மிக முக்கியமானதாக அமைந்துள்ளது என்பதை இது தெளிவித்து விடுகின்றது. வரைபட உத்திகளைப் பயன்படுத்துவது இன்றியமையாததன்று. எனினும், இவை இசையில் காணப்படுவதைவிட இலக்கியத்தில் பயின்று வருகின்றன. அச்சிட்ட இசை அமைப்பு அச்சிட்ட கவிதையோடு ஒத்தது. இசைத் துறையில் இவை அருகியே அமைகின்றன என்றாலும் அங்கும் இல்லை என இயம்ப இயலாது. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் இத்தாலியக் காதற்பாடல் (Madrigal scores), விசித்திரமான கண்கவர் (நிறங்கள் முதலிய) உத்திகளைக் கொண்டமைந்திருந்தது. தூய இசை-அமைப்பாளராகக் கருதப் பெறும் ஹாண்டல் (Handel) தண்ணீர் சுவர்போல் நின்ற செங்கடலின் பெருக்கைப் பற்றி ஒரு பாடல் எழுதினார். அதன் அச்சிட்ட இசைக் குறிப்புக்கள், படை வரிசை அல்லது சுவரை நினைவூட்டும், ஒழுங்காக இடையிட்ட புள்ளிகளின் வரிசைகளால் அமைந்திருந்தன.

நாம் முதலில் கூறிய இக்கொள்கைகளைத் தீவிரமாக ஆதரிப்பவர்கள் இன்று பலர் இல்லை என்று கூறலாம். நாம் வினவிய கேள்விக்கு அளிக்கப்படும் இரண்டாவது விடை, இலக்கியக் கலைப் படைப்பின் சாரம் கவிதையை ஒதுபவன் அல்லது கூறுபவன் உரைக்கும் ஒலிகளின் தொடர்ச்சியில் அமைந்துள்ளது என்பதாம். இவ்விடை பரவலாக அதிலும் கவிதையை ஒதுபவர்களால் சிறப்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இந்த விடையும் முந்திய விடைபோன்றே பொருத்தமற்றது. கவிதையை உரக்க ஒதுவதும் கூறுவதும் கவிதை நிகழ்ச்சி மட்டுமேயாகும்; அது கவிதையாகாது. கவிதையை ஒதும் நிலை, ஓர் இசைவல்லுநன் இசைப்பதை ஒத்தது. நாம் முன்னரே கூறிய கருத்தை ஒட்டி, இங்கும் ஒருபோதும் உரக்க ஒதப் பெறாத எழுத்து இலக்கியங்கள் உள்ளன என்பதைக் காட்டலாம். இதை மறுக்க வேண்டும் என்றால், அமைதியான வாசிப்போடு இணைந்து குரல்நாளங்களில் (Vocal Cards) அசைவுகள் ஏற்படுகின்றன என்று கருதும் பழக்க நிலைக் கொள்கையாளர் (Behaviourists) உடைய பொருந்தாக்

கொள்ளைகளை ஏற்க வேண்டும். நாம் முற்றிலும் கல்லாதவர் களாகவோ, அயல்மொழி ஒன்றை வாசிக்கப் போராடுபவர் களாகவோ, அல்லது வேண்டுமென்றே மெதுவாகச் சொற்களை ஒலிப்பவர்களாகவோ இருந்தாலன்றி நாம் வாய்விட்டு ஒதுவ தில்லை என்பது அனுபவ உண்மை. அச்சிட்ட சொற்களை முழுமையாக அதாவது அவற்றை எழுத்து எழுத்தாகப் பிரிக்காமலே உள்ளத்தில் கொள்ளுகிறோம். எனவே நாம் மௌனமாகக்கூட அவற்றை ஒலிப்பதில்லை. வேகமாக ஓதும் போது, நமது குரல் நாளங்களில் ஒலியை எழுப்புவதற்கு நேரம் இருப்பதில்லை. மேலும் ஒரு கவிதை உரக்க வாசிக்கப்படும் நிலையில்தான் நிலவுகிறது என்று கொள்வதானால், அது ஒலி யோடு வாசிக்கப்படாதபோது நிலவவில்லை எனவும் ஒவ்வொரு முறையும் ஓதும்போது புதிதாகப் படைக்கப்படுகிறது எனவும் பொருள் படலாம். இது தவறு. அதோடு ஹோமர் எழுதிய 'இலியட்' அல்லது டால்ஸ்டாயின் 'போரும் அமைதியும்' (War and Peace) போன்ற இலக்கியங்கள் எவ்வாறு முழுமையாக நிலவுகின்றன என்பதைக் காட்ட இயலாது. ஏனெனில் இவ் விலக்கியம் முழுவதையும் ஒரே தடவையில் அமர்ந்திருந்து, உரக்க வாசிக்க இயலாது.

ஆனால் ஒரு கவிதையின் ஒவ்வொரு ஓது முறையும் உண்மைக் கவிதையைவிட உயர்நிலை யடைகிறது, என்பது மிக முக்கியம். ஒவ்வொரு ஓது முறையும் கவிதையில் இல்லாத சில கூறுகளான உச்சரிப்பு குரல் எடுப்பு (Pitch) உணர்ச்சி வேகம் (Tempo) அழுத்தத்தை (Stress) அமைக்கும் நிலை போன்ற தனிப்பட்டவர்க்குரிய சிறப்புப் பண்புகளைக் கவிதையோடு இணைக்கின்றன. இந்தக் கூறுகள் ஒன்றில் கவிதையை ஓது வோனது ஆளுமையால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன; அல்லது, அவன் கவிதைக்கு அளிக்கும் பொருள் விளக்கத்தைத் தெரிவிக்கும் அடையாளங்களாகவும் வழிமுறைகளாகவும் அமைகின்றன. மேலும் கவிதையின் ஓதுமுறையோடு தனிப் பட்டவர்க்குரிய பண்புகள் சேர்கின்றன. அதோடு, கவிதையில் குறிப்பாக அமைந்துள்ள கூறுகளில் ஒரு சிலவற்றினை மட்டுமே ஓதுவோன் தேர்ந்தெடுத்தளிக்கிறான். ஒலியின் எடுப்பு, வாசிக்கும் வேகம், அழுத்தத்தை அமைக்கும் நிலை அதன் ஆழம் போன்ற இக்கூறுகள் சரியாகவோ தவறாகவோ அமைக்கப் படலாம். இவை சரியாக அமையினும், அவை கவிதையை

ஓதும் பல முறைகளில் ஒருமுறை மட்டுமேயாகும். ஒரு கவிதைையைப் பல நிலைகளில், ஒதலாம் என்பதை நாம் ஒத்துக் கொள்ள வேண்டும். கவிதையின் உண்மையான பொருளை நிலை குலையச் செய்வதாக நமக்குத் தோன்றும் ஒதுமுறையையே நாம் தவறான ஒது முறை என்று கருதுகிறோம். ஆனால் சரியானவை, கொள்ளத்தக்கவை என்று நாம் கருதும் ஒது முறை களைக்கூட நாம் சீரியவை என்று கருத இயலாது.

ஒரு கவிதைையை ஒதுமுறை கவிதையாகாது. நாம் கவிதைையை மனத்திற்குள் திருத்தி ஒலிக்க முடியும். ஒரு கவிதைையை ஒலியோடு ஒருவன் கூறுவது சிறப்புடையதாக அமைந்தாலும், மற்றொருவரோ அல்லது அவரோ பிறிதொரு வேளையில் அக்கவிதைையை மிக வேறுபட்ட நிலையில் ஒதி, அக்கவிதையில் அமைந்துள்ள வேறு சில தன்மைகளை அதுபோலச் சிறப்பாக வெளியிட முடியும்.] இங்கு இசைபற்றிய எடுத்துக் காட்டை நாம் பயன் படுத்தலாம். கருவி இசைக்கோவை ஒன்றை டாஸ்கானினியே (Toscanini) இசைத்தாலும் அந்த இசை நிகழ்ச்சியே, அக்குறிப்பிட்ட கருவி இசைக்கோவை என்று கூற இயலாது. இசைப்பவனது தனிப்பண்புகள் அதில் இடம் பெற்றுவிடும். உணர்வு வேகம், சந்தம் (Rubato), ஒலிநயம் முதலிய நுட்பங்கள் இணைந்துவிடும். அதே 'கருவி இசைக்கோவை'யை மற்றொரு முறை இசைக்கும்போது இது மாறு படலாம். எனினும், அதுவே இரண்டாம் முறை இசைக்கப் பெற்றது என்பதை நாம் மறுக்க இயலாது. இவ்வாறே கவிதைையை உரக்க வாசிக்கும் நிலையினின்று, தனித்துக் கவிதை நிலவ முடியும். மேலும் கவிதையினுட்படாதவை என்று நாம் கருதும் பல இயல்புகள், ஓதும் நிலையில் அமைகின்றன.

எனினும், சில இலக்கிய கலைப் படைப்புகளில் (குறிப்பாக உணர்ச்சிப் பாடல்களில்) கவிதைையை ஓதும் நிலை கவிதையின் பொது அமைப்பில் முதன்மையான பகுதியாக அமையலாம். சீர் அமைப்பு, உயிர் எழுத்து மெய்யெழுத்துத் தொடர்கள், மோனை, எதுகை (Assonance) ஈற்றெதுகை முதலிய பல வழி வகைகளின் வாயிலாகக் கவிதையின் ஓசைப் பயனுக்கு நேராக நமது சிந்தை கவரப்படலாம். உணர்ச்சிக் கவிதைையைத் தக்கவாறு மொழிபெயர்க்க இயலாததின் காரணத்தை இது விளக்க உதவி புரிகிறது. ஏனெனில், ஒரு திறமைமிக்க மொழி-

பெயர்ப்பாளன், கவிதையில் வரும் பொதுவான ஒலிப்பயனைத் தனது சொந்த மொழியில் ஓரளவு ஒத்து அமைக்கலாம் எனினும், இத்தகைய ஆற்றல் மிக்க ஒலி அமைப்புகளை, மற்றொரு மொழியில் அவ்வாறே அமைக்க இயலாது. இத்தகைய ஒலி மாதிரிகளை ஓரளவு சாராது அமையும் இலக்கியங்களும் ஏராளமாக உள்ளன. மந்தமான நடையுடைய மொழி பெயர்ப்புகளைக் கூறலாம். இவையும் காலப்போக்கில் பிற இலக்கியங்கள்மேல் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. கவிதை அமைப்பில், ஓசை முதன்மை பெற்றிருக்கலாம். ஆனால், ஒரு புத்தக இதழில் அச்சடிக்கப்பெற்றது கவிதை என்ற கருத்தைப் போன்றே ஒலிகள் தோர்ந்தமைந்ததே கவிதை என்ற கருத்தும் நிறைவற்றது.

முன்னுதாரக, நமது வினாவுக்கு மிகச் சாதாரணமாக அளிக்கப்படும் விடை, கவிதை வாசகனின் அனுபவம் என்பதாம். தனி வாசகனது உளச் செயற் பாங்கிற்கு அப்பால் கவிதை என்பதில்லை; ஒரு கவிதையை ஒதும்போதோ கேட்கும் போதோ நாம் அனுபவிக்கும் உள நிலையோடும் உளச் செயற் பாங்கோடும் கவிதை ஒன்றுபட்டது என இக்கொள்கையினர் வாதிப்பர். உளவியல் முறையிலமைந்த இவ்விடையும் தக்க தன்று. தனி அனுபவத்தால் மட்டுமே ஒரு கவிதையை அறிய இயலும் என்பது உண்மைதான். ஆனால் இத்தகைய தனி அனுபவத்தோடு அது ஒன்றியதன்று. ஒரு கவிதையைக் கற்கும்போது, தனிப்பட்டவர் பெறும் அனுபவம், அவர்க்குரிய தனிப் போக்குகளையும் முற்றிலும் தனிப்பட்ட பண்புகளையும் கொண்டமைந்தது. நமது உளப்பாங்கினாலும் தனிப்பட்ட பயிற்சியாலும் நமது இலக்கிய அனுபவம் வண்ணம் ஊட்டப் பெறுகிறது. ஒரு கவிதையை வாசிக்கும் நிலை, வாசகனது ஆளுமையாலும் கல்வியாலும் அக்காலத்தில் நிலவிய பொதுவான பண்பாட்டுச் சூழலாலும் மதம், தத்துவம் தொழில் துறை பற்றி வாசகன் கொண்டிருந்த கருத்துக்களாலும் பாதிக்கப்படுகின்றது. இவை அந்தந்த வேளைக்கு ஏற்ப, கவிதையில் இல்லாத சில பண்புகளைக் கவிதையோடு அகத்தும் புறத்தும் இணைத்துச் செல்கின்றன. ஒரே கவிதையை ஒருவன் இருவேறுபட்ட வேளையில் ஒதின், அவ்விரு வேளையிலும் அவன் ஒன்றுபோல ஒதுவதில்லை. அவனது உளநிலை முதிர்ச்சி யடைந்ததாலோ அல்லது அவ்வேளையில் அவனைப் பிணித்த

சோர்வு, கவலை, மனக்கவற்சி போன்றவற்றால் அவனது உள்ளம் தளர்ச்சியடைந்ததாலோ, இத்தகையை வேறுபாடு அமையலாம். ஒவ்வொரு கவிதை அனுபவமும் சிலவற்றை இழுக்கின்றது அல்லது சிலவற்றைப் புதிதாக இணைத்துக்கொள்கின்றது. கவிதை அனுபவம் ஒரு போதும் கவிதைக்கு ஈடாகாது. ஒரு சிறந்த வாசகன்கூட, ஒரு கவிதையை முன்னர் வாசித்த போது காணாத புது விளக்கங்களைப் பின்னொரு முறை பெறலாம். அவ்வாறு எனில், போதிய பயிற்சி பெறாத அல்லது பயிற்சியற்ற வாசகனின் கவிதையனுபவம் எவ்வளவு உருத்திரிந்ததாகவும் ஆழமற்றதாகவும் இருக்கும் என்பதைக் குறிப்பிடத் தேவையில்லை.

வாசகனின் உள அனுபவமே கவிதை என்ற கருத்து, கவிதையைக் கற்று அனுபவிக்காதபோது கவிதை இருப்பதில்லை. மேலும் ஒவ்வொரு அனுபவத்திலும் அது புதிதாகப் படைக்கப்படுகிறது என்ற பொருந்தாத முடிவுகளுக்கு வழிவகுக்கும். இதன்படி, தாந்தே எழுதிய 'இறைநிலை இன்பியல்' ஒன்றல்ல; ஆனால் எத்தனை வாசகர்கள் இருக்கின்றார்களோ, இருந்தார்களோ, இருப்பார்களோ அத்தனை அமையும். எனவே முற்றிலும் நம்பிக்கையற்ற குழம்பிய முடிவே அமைகிறது. 'தனியார் சுவையைப்பற்றிய வாதம் பயனற்றது' என்ற தவறான முதுமொழியின் கருத்தையே நாமும் ஏற்கிறோம். இக்கருத்தை 'நாம் உண்மையானதாகக்கொண்டால், ஒரு வாசகன் பெறும் அனுபவம் இன்னொரு வாசகனது அனுபவத்தை விட ஏன் சிறப்பாக அமைகிறது என்பதையும் இன்னொரு வாசகனது விளக்கத்தைத் திருத்தக்கூடியதாக அது ஏன் அமைகிறது என்பதையும் விளக்க இயலாது. ஒரு கவிதையை உணர்ந்து பாராட்டுவதைச் சிறப்பிப்பதையே நோக்கமாகக் கொண்டுள்ள இலக்கியக் கல்வி முறைகள் அனைத்தும் இதனால் அழிந்துபடும். தனிப்பட்டவரின் தனிச்சிறப்புப் பண்புகளைப் பகுத்து ஆய்வதால் எவ்வளவு பயன் விளையும் என்பதையும் தவறான அணுகு நெறிகளைச் சீர்ப்படுத்துவதில் ஒரு நல்ல ஆசிரியன் எவ்வளவு பங்காற்ற இயலும் என்பதையும் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸின் கட்டுரைகள் — சிறப்பாக 'நடை முறைத் திறனாய்வு (Practical Criticism) என்ற அவரது நூல் விளக்கும். தமது மாணவர்களது இலக்கிய அனுபவங்களைத் தொடர்ந்து திறனாய்வு ரிச்சர்ட்ஸ், தமது மிகச் சிறந்த திறனாய்வுப்

பயிற்சிக்கு முற்றிலும் முரணான எல்லைகடந்த உளவியல் கொள்கையைக் கொண்டுள்ளார். நமது உணர்வு எழுச்சிகளைக் கவிதை ஒழுங்கு படுத்தவேண்டும் என்ற கருத்தையும், ஒரு வகையான உளவியல் மருத்துவத்தில் கவிதையின் பயன் அடங்கியுள்ளது என்ற முடிவையும் அவர் கொண்டிருந்தார். அவர் கொண்ட இந்த குறிக்கோளை ஒரு சிறப்பற்ற கவிதையாலோ அல்லது சிறந்த கவிதையாலோ அடைய இயலும். ஒரு விரிப்போ பார்த்திரமோ இசை நிகழ்ச்சியோ இதே குறிக்கோளைச் சென்றடைய இயலும். 'நமது உள அனுபவமாகக் கருதப்பெறும் நிலைக்கும் அதை உருவாக்கிய கவிதைக்குமிடையே தெளிவான தொடர்பு அமையவில்லை.

வாசகனது உளவியல் பற்றிய கல்வி, எவ்வளவுதான் ஆர்வமளிப்பினும், இலக்கியத்தைக் கற்பிக்கப் பயன்படினும், இலக்கியக் கல்விக்குரிய பொருளான இலக்கியக் கலைப் படைப்புக்குப் புறம்பானதாகவே எப்போதும் அமைந்திருக்கும். கலைப்படைப்பின் அமைப்பு, பயன்பற்றி யெழும் கேள்விகளை அது ஆயும் ஆற்றல் அற்றது. உளவியல் கோட்பாடுகள், விளைவு பற்றிய கோட்பாடுகளாக அமைதல் வேண்டும். 'கவிதையின் பெயரும் இயல்பும்' (The Name and Nature of Poetry—1933) என்ற விரிவுரையில் ஏ. இ. ஹௌஸ்மன் (A. L. Houseman) கூறியது போன்று, சில அரிய வேளைகளில் கவிதையை மதிப்பிடும் அடிப்படை நிலையாக உளவியல் கொள்கைகள் செயல்புரியலாம். அவர் கருத்துப்படி, நல்ல கவிதையை உடலில் ஏற்படும் சிலிர்ப்பைக்கொண்டு உணரலாம். இந்நிலை, துன்பியல் படைப்புகளின் தன்மையை அவையோர் சொரியும் கண்ணீரின் அளவாலும் இன்பியல் படைப்பின் தரத்தை அவையினின்று எழும் நகைப்பின் எண்ணிக்கையாலும் மதிப்பிடும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் கோட்பாடுகளோடு ஒத்தது. உளவியல் கொள்கைகள், கவிதையின் அமைப்போடும் தன்மையோடும் தொடர்பற்றவையாக அமைந்துவிடுவதால் முறைகேடும் ஐயமும் கவிதைப் பயன்பற்றிய குழப்பமுமே விளைகின்றன.

ஒரு தகுந்த வாசகனின் கவிதை அனுபவமே கவிதை என்று ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் கவிதைக்கு இலக்கணம் வகுத்தார். இவர் இந்த உளவியல் கோட்பாட்டைச் சிறிதளவு மட்டுமே

சீரமைத்துள்ளார். முழுச்சிக்கலும் இப்போது 'தகுந்த', என்ற பெயரடை பற்றிய கருத்துக்கு மாறிவிட்டது. மிக உயர்ந்த சூழ்நிலையில் தோன்றி, சிறந்த பயிற்சிபெற்ற தகுந்த வாசகனது தூய உளநிலையைக் கொள்ளும்போதுகூட இக்கொள்கை ஏற்புடைத்தன்று. ஏனெனில், உளவியல் கொள்கைக்கு எதிராக நாம் எழுப்பிய கருத்துக்கள் அனைத்தையும் இதற்கெதிராகவும் எழுப்பலாம். ஒரு கணநேரம் உணரும் அனுபவத்தில், கவிதையின் சாரம் அமைந்திருப்பதாக இக்கொள்கை கொள்கின்றது. தகுந்த வாசகனின் அனுபவம்கூட மாற்றமின்றி அமைய இயலாதது. எந்த வாசகனது கவிதை அனுபவமும் ஒரு குறிப்பிட்ட வேளையில், கவிதையின் முழுப் பொருளையும் வழங்க இயலாது. அதோடு வாசகனுக்குரிய தனிப்பட்ட பண்புகள் தவிர்க்க இயலாத நிலையில் கவிதையோடு இணைந்துவிடும்.

இந்த இடர்ப்பாட்டை அகற்றுவதற்காக நான்காம் விடை ஒன்று அளிக்கப்படுகிறது. அதன்படி, கவிதை ஆக்கியோனின் அனுபவம் ஆகும். கவிதையை எழுதிய பின்னர், கவிதையை மறுபடியும் படிக்கும் ஆக்கியோன் அடையும் அனுபவம் என்ற கருத்தை நீக்கிவிடலாம். ஏனெனில் அப்போது அவனும் ஒரு வாசகன்போன்று, தான்படைத்த கவிதையையே தவறாகப் புரிந்துகொள்ளலாம். கவிஞர்கள், தாங்கள் படைத்த இலக்கியங்களை இவ்வாறு தவறுதலாக விளக்கியதற்குச் சான்றுகள் பல கூறலாம். இந்நிலையை பிரௌனிங் என்ற கவிஞரின் வாழ்க்கைத் துணுக்கில் காணலாம். அவர் தமது கவிதையே தமக்குப் புரியவில்லை என்கிறார். இதுபோன்று நாமும், நம் வாழ்வில் சில காலத்திற்கு முன்னர் எழுதியவற்றைத் தவறுதலாக விளக்கலாம், அல்லது அதன் பொருளை முற்றிலும் உணர இயலாதவர்களாக இருக்கலாம். எனவே இவ்விடை, இலக்கியத்தைப் படைக்கும் வேளையில் ஆக்கியோன் அடையும் அனுபவத்தைக் குறிக்கலாம். ஆக்கியோனின் அனுபவம் என்று கூறும் போது, நாம் இரு நிலைகளைக் கருதலாம். முதலில் ஆக்கியோனின் நினைவுடை அனுபவம், அதாவது தனது படைப்பில் அமைக்க வேண்டும் என்று ஆக்கியோன் விரும்பும் உள்நோக்கம். அடுத்து, இலக்கியத்தைப் படைக்கும்போது, நினைவுடை நிலையும் நினைவிலி நிலையும் இணைந்த அவனுடைய நிலை. ஆக்கியோனது உள்நோக்கத்திலேயே உண்மையான கவிதை அமைந்துள்ளது என்ற கருத்து; தெளிவாகக் கூறப்படாவிடினும்

மிகப் பரவிய கருத்தாகும். இது வரலாற்று முறை ஆராய்ச்சியை ஆதரிக்கின்றது. குறிப்பிட்ட பொருள் விளக்கங்களுக்கு ஆதரவளிக்கும் விவாதங்கள் பலவற்றிற்கு இது அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. ஆனால் பல கலைப்படைப்பு களைப் பொறுத்தவரையில், ஆக்கியோனது உள்நோக்கத்தைக் கண்டு பிடிக்க நமக்கு, முற்றுப்பெற்ற இலக்கியப் படைப்பைத் தவிர வேறு எந்த விதமான சான்றுகளும் கிடைப்பதில்லை. அல்லது ஆக்கியோனது உள்நோக்கம் பற்றி அவன் காலத்தில் நிலவிய தெளிவான சான்றுகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன என்று வைத்துக்கொள்ளுவோம். அவ்வாறு ஆக்கியோன் தனது உள்நோக்கை வெளியிட்டிருந்தாலும், அதனால் தற்காலத் திறனாய்வாளன் கட்டுப்படத் தேவையில்லை. ஆக்கியோனது உள்நோக்கங்கள் எப்போதுமே பிறர் செய்யும் அறிவு விளக்கமே யாகும். இவற்றை நாம் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். ஆனால் இவற்றை, முற்றுப்பெற்ற கலைப்படைப்பை வைத்தே திறனாய்வேண்டும். ஆக்கியோனது உள்நோக்கம் முற்றுப் பெற்ற கலைப்படைப்பைக் கடந்து செல்லலாம். அல்லது அவை, அவன் தன் இலக்கியத்தில் உருவாக்க எண்ணிய திட்டங் களாகவும் குறிக்கோள் நிலைகளாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் அவை இலக்கியத்தில் அமைக்கப் பெற்றபோது, கருதியதைவிட மிகக் குறைந்த நிலையிலோ அல்லது மிக உயர்ந்த நிலையிலோ அமைந்திருக்கலாம். நாம், கவிஞர் ஷேக்ஸ்பியரைச் சந்தித்துப் பேசியிருந்தால், அவர் 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தை எழுத அடிப் படையாகக் கொண்டிருந்த உள்நோக்கத்தைக் கூறும் நிலை, நம் உள்ளத்திற்கு ஏற்றவாறு அமையாமலிருக்கலாம். ஷேக்ஸ்பியரது நினைவு - மனத்தில், தெளிவாக வகுக்கப் பெறாத பொருள் விளக்கங்கள் 'ஹாம்லெட்' நாடகத்தில் அமைந்துள்ளன என்று நாம் கண்டுபிடித்து (புதிதாகத் தோற்றுவிக்கவில்லை) அவற்றைச் சரியாக வற்புறுத்துகிறோம்.

கலைஞர் தமது உள்நோக்கம் பற்றிப் பேசும்போது, தம் காலத்தில் நிலவிய திறனாய்வு நிலையாலும் தம் காலத்துத் திறனாய்வுக் கொள்கையாலும் நன்கு பாதிக்கப்படலாம். இத்திறனாய்வுக் கொள்கைகளால் அவர்களது உண்மையான கலைப் பேறுகளின் பண்புகளைச் சித்திரித்துக் காட்ட இயலாது. இதற்குத் தக்க சான்றுகள், பரோக்கால கட்டத்தை எடுத்துக் காட்டலாம். இக்காலத்தில் காணப்பட்ட புதிய வியத்தகு கலைப்பயிற்சி,

கவிஞர்களது கூற்றிலோ அல்லது திறனாய்வாளரது மதிப்புரைகளிலோ வெளியிடப்படவில்லை. பெர்னினி (Bernini) போன்ற ஒரு சிற்பவல்லுநன் பண்டைக் கலைஞர்களோடு தனது படைப்பின் ஒற்றுமையை விளக்கி பாரிஸ் பல்கலைக் கழகத்தில் விரிவுரை ஆற்றலாம். டிரஸ்டன் (Dresden) நகரில் வேலைப்பாடமைந்த 'ஸ்வைங்கர்' (Zwinger) கட்டடத்தை நிர்மாணித்த டானியல் ஆதம்பியூப்பல் மன் (Daniel Adam Poppelmann) தமது படைப்பிற்கும் விற்றுவூவியஸ் (Vitruvius) என்பவர் தோற்றுவித்த படைப்பிற்கும் உள்ள நெருங்கிய பொருத்தத்தை விளக்கி, ஒரு நூலே எழுதியிருப்பது போன்று முயற்சி செய்யலாம். ஒரு சில முற்றுப்பெறாத திறனாய்வுக் கொள்கைகளை (அழுத்தமான கோடுகள் போன்று) மட்டுமே நுண்ணுணர்வுக் கவிஞர்கள் கொண்டுள்ளனர். அவர்களது கவிதைப் பயிற்சியில் உண்மையில் நிலவிய புதுமையை விளக்கும் ஆற்றலுடையனவாக அக் கொள்கைகள் அமையவில்லை. இடைக்கால கவிஞர்கள் கொண்டிருந்த உள்நோக்கங்கள் முற்றிலும் சமய நிலையில் அல்லது அற நிலையில் அமைந்தவை. இவர்கள் உருவாக்கிய கலைக் கொள்கைகளை இவை விளக்கவில்லை. இலக்கிய வரலாற்றில் கலைஞர்களது உள்நோக்கங்களுக்கும், கலையில் அவை அமைந்த நிலைக்கு மிடையில் வேறுபாடு காணப்படும். சோலா (Zola) பரிசோதனை நாவல்களைப் படைப்பதற்குரிய தமது அறிவியல் கொள்கைகளை நம்பினார். ஆனால் உண்மையில் உணர்ச்சி வேகமிக்க இன்பியல் நாவல்களையும் சமிக்ஞை நாவல்களையுமே படைத்தளித்தார். கோகல் தம்மைச் சமுதாய சீர்திருத்த வாதியாகவும் ரஷிய நாட்டின் நில வல்லுநராகவும் (Geographer) கருதினார். ஆனால் அவரது நாவல்களும் சிறுகதைகளும், அவரது கற்பனையில் உருவாகிய விந்தையான படைப்புக்களைக் கொண்டமைந்துள்ளன. ஆக்கியோனின் உள்நோக்கங்களைப் பற்றிய கல்வியை மட்டும் சார்ந்தமைய இயலாது. ஏனெனில் அவை அவனது படைப்பைத் தக்கவாறு விளக்கவில்லை. இவை சிறப்பாக அமையினும் இத்தகையை விளக்கங்களைவிடச் சிறப்புறுவதும் இல்லை. இலக்கியத்தின் மொத்தப் பொருளைக் காண்பதற்காக இணைந்தமைந்த கலைப்படைப்பைக் கற்பதையே நாம் உள்நோக்கம் பற்றிய கல்வி என்று கொண்டால், இக்கல்விக்கு எவ்வித எதிர்ப்பும் எழாது. ஆனால் உள்நோக்கம் என்ற சொற்றொடர் இதற்கு மாறாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது ஓரளவு தவறானது.

ஆனால் இதற்கு மாறாக, கவிதையைப் படைக்கும் வேளையில் ஆக்கியோனது நினைவு நிலையும் நினைவற்ற நிலையும் இணைந்த முழு அனுபவத்திலேயே உண்மையான கவிதை அமைந்துள்ளது என்பதும் சற்றும் பொருத்தமன்று. இவ்வாறு கூறும்போது, சிக்கலை நாம் அணுகவே இயலாதவண்ணம் முற்றிலும் புனைந்தமைத்த நிலை அமைகிறது. அதைச் சீரமைக்கவோ அல்லது கண்டுபிடிக்கவோ நமக்கு வழிவகைகள் இல்லை. இத்தகைய இடர்ப்பாடுகள் இம்முடிவால் ஏற்படுகின்றன. மேலும் கவிதையை ஆக்கியோனது சுய அனுபவத்தில் நிலவும் ஒன்றாகக் காணும் இக்கொள்கை குறைவுடையது. ஆக்கியோனது அனுபவம் கடந்த காலத்தது ஆகும். கவிதையைப் படைத்த பின்னர், ஆக்கியோன் அதனை உருவாக்குங்கால் அடைந்த அனுபவங்கள் மறைந்துவிடுகின்றன. இந்தக் கொள்கை சரியானது என்றால், நாம் ஒருபோதும் கலைப்படைப்புடன் நேரடியான தொடர்பு கொள்ள இயலாது. இதற்கு மாறாக, நாம் கவிதையை வாசிக்கும்போது பெறும் அனுபவம் கவிஞனது பழைய அனுபவத்தோடு ஏதாவது ஒருவகையில் ஒத்தது என அறிவோம். மில்டனைப் பற்றி இ. எம். தில்லியார்ட் (E. M. Tillyard) எழுதிய நூலில், இழந்த சுவர்க்கம், அதை எழுதியபோது மில்டன் கொண்டிருந்த உளநிலையால் ஆனது என்ற கருத்தைப் பயன்படுத்த முயன்றார். அவர் சி. எஸ். லூவிஸ் என்பவரோடு தொடர்ந்து மேற்கொண்ட வாதப்பிரதிவாதங்களில்கூட இழந்த சுவர்க்கம், சாத்தான், ஆதாம், ஏவாள் மற்றும் பல்லாயிரக் கணக்கான கருத்துக்கள், கொள்கைகள் ஆகியவற்றைப் பற்றியதே அல்லாமல் மில்டன் அதை எழுதிய போது கொண்டிருந்த மனநிலை பற்றியதன்று என்பதை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. கவிதையின் முழுப்பொருளும் மில்டனின் நினைவுள்ளத்தோடும் நினைவிலி உள்ளத்தோடும் ஒரு காலத்தில் தொடர்புடையதாக இருந்தது என்பது முற்றிலும் உண்மையே. ஆனால் இந்த உளநிலையை நாம் அணுக இயலாது. மேலும் கவிதையை எழுதும்போது, கவிஞனது உள்ளம் ஆயிரமாயிரம் அனுபவங்களால் நிறைந்திருக்கலாம். இவற்றின் சாயலை, நாம் கவிதையில் காண இயலாது. மேற்கூறிய கருத்தை அவ்வாறே கொள்வதானால் சில தவறான முடிவுகள் அமையலாம். கவிதையை ஆக்கும் வேளையில், கவிஞனுக்கிருந்த உளநிலையையும் அதில் உட்பட்டவைகளையும் அவ்வாறே கொண்டால், அவ்வேளையில் அவனுக்கிருந்த பல்வேதனையக்கூட நாம் அதனுள்

அடக்கவேண்டும். இலக்கியத்தை வாசிப்பவன், கேட்பவன் அல்லது ஆக்குபவன் ஆகியோரது மனநிலையை வைத்து இலக்கியத்தை விளக்கும் உளவியல் நெறி, சிக்கலைத் தீர்ப்பதைவிட மிகுவிக்கும்.

சமுதாயக் கூட்டு அனுபவத்தால் கலைப் படைப்பை விளக்கும் நிலை முந்திய கருத்துக்களைவிடச் சிறந்த வழியாம். இரு வழிகளில் நமது சிக்கலைத் தீர்க்கலாம். ஆனால் இவற்றால் சிக்கல் முற்றிலும் தீர்வதில்லை. கவிதை பற்றிக் கடந்த காலத்தில் எழுந்த அனுபவங்கள் அனைத்தையும் தொகுத்து, அதுதான் கலைப் படைப்பு என்று நாம் கூறலாம். கவிதையோடு பொருந்தாத பல தனிப்பட்ட அனுபவங்களும் தவறாகக் கவிதையைப் படிக்கும் நிலையும் மாறுபட்ட நிலையும் இதனுட்படும். வாசகரது உளநிலையே கவிதை என்ற கருத்தின் பெருக்கமாக இது அமைகிறது. மற்றொரு கருத்து, எல்லாக் கவிதை அனுபவங்களுக்கும் பொதுவாக அமைந்துள்ள அனுபவமே 'உண்மைக் கவிதை' என்று மொழிகிறது. இக்கருத்துப்படி, கவிதை அனுபவங்கள் அனைத்திற்கும் பொதுவாக அமைந்த அடிப்படை அளவு கோலே கவிதை. இது மிகத் தாழ்ந்த பொதுவான அடிப்படை அளவு கோல். ஆழமற்ற பயனற்ற அனுபவமாகவே இது அமைகிறது. இந்தக் கருத்து பல இடர்ப்பாடுகளை நடைமுறையில் தோற்று விப்பதோடு, கலைப் பொருளின் முழுமைப் பொருளை முற்றிலும் இல்லாமற் செய்கிறது.

கவிதையைப்பற்றிநாம்எழுப்பிய கேள்விகளுக்குத் தனிப்பட்டவரின் உளவியலையோ, சமூகஉளவியலையோ வைத்து விடை காண வியலாது. கவிதை, தனிப்பட்டவரின் அனுபவமன்று. இத்தகைய அனுபவங்களின் தொகுப்புமன்று. ஆனால் இவ்வனுபவத்திற்குரிய ஆற்றல் வாய்ந்த காரணமாகும் என்று நாம் முடிவாகக் கூறலாம். மனநிலையை வைத்துக் கவிதையை வரையறுக்க இயலாது. உண்மையான கவிதைக்குரிய தரத்தை விளக்க இயலாது. ஏனெனில் கவிதை அனுபவம் சரியானதாக இருக்கலாம்; தவறானதாகவும் இருக்கலாம். ஒவ்வொரு தனிப்பட்ட அனுபவத்திலும் ஒரு சிறு பங்கு மட்டுமே உண்மையான கவிதைக்கேற்ற நிலை எனலாம். இவ்வாறு, உண்மையான கவிதையைப் பல சுட்டிக்காட்டும் நிலைகள் இணைந்த ஓர் அமைப்பாகக் கொள்ளலாம். பல வாசகர்களது உண்மையான அனுபவத்தில் இது ஓரளவு உணரப் பெற்றுள்ளது. (ஓதுதல்-உரைத்தல் முதலிய)

ஒவ்வொரு தனி அனுபவமும், இந்தச் சுட்டிக்காட்டும் நிலைகளை அறிந்து கொள்ளும் முயற்சியின் ஓரளவு வெற்றிகரமான முற்றுப்பெற்ற நிலையேயாகும்.

இங்கு நாம் கூறிய சுட்டிக்காட்டு நிலைகளை, பண்டையஇலக்கிய மரபு, புதுமைக்கால இலக்கியப்பாங்கு, அறம், அரசியல் ஆகியவற்றுக்குரிய சுட்டிக்காட்டு நிலைகளினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். நாம் கருதும் சுட்டிக் காட்டு நிலைகள் வெளிப்படையானவையன்று. ஒரு கலைப்படைப்பைக் கற்கும் ஒவ்வொரு வாசகரின் தனிப்பட்ட கலை அனுபவத்தினின்றும் இதைக் கொள்ள வேண்டும். இவை இணைந்து ஓர் உண்மைக் கலைப் படைப்பின் முழுமையைத் தருகின்றன. கலைப்படைப்புகளை ஒத்து நோக்கினால், இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளிடையே ஒற்றுமையும் வேற்றுமையும் நிலவலாம் என்பது உறுதிப்படும். சுட்டிக்காட்டு நிலைகளிடையே நிலவும் ஒற்றுமையை வைத்துக் கலைப்படைப்புகளை வகை செய்யலாம். இவ்வாறு வகைசெய்யும் போது அவற்றில் அமைந்துள்ள சுட்டிக்காட்டு நிலையின் அளவிற்கேற்ப அமைக்கலாம். முடிவில் இலக்கிய வகைகள் பற்றிய கொள்கைகளும் பொதுவாக இலக்கியம் பற்றி கொள்கைகளும் உருவாகும். சிலர் ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பிற்குரிய ஒப்பற்ற தன்மையை வலியுறுத்தி இக்கருத்தை மறுப்பர். இக்கருத்தால் ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் மரபினின்று முற்றிலும் தனிப்படுத்தப் பெற்று, முடிவில் அதன் கருத்தைப் பிறரிடம் தெரிவிக்க இயலாது, பிறரும் அதனைப்பிரிந்து கொள்ள இயலாத நிலை ஏற்படும். தனிப்பட்ட கலைப்படைப்பின் பகுத்தாய்வை நாம் கொண்டோம் என்றாலும் கலைப் படைப்புகளிடையே சில தொடர்புகள், சில ஒருமைப்பாடுகள், சில பொதுக்கூறுகள் அல்லது நிலைகள் அமைய இயலாது என்று கூறலாகாது. இப்பொதுப் பண்புகளால் இரண்டோ அல்லது அதற்கதிகமான கலைப் படைப்புகளோடு ஒத்தமைந்திருக்கலாம். எனவே நாம் ஒரு தனிக்கலைப் படைப்பின் தொகுதியை அதாவது கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகத்தை ஆய்ந்து, பின் துன்பியல் நாடகம் பற்றிய நிலையையும் இலக்கியம் பற்றிய பொது நிலையையும் கடைசியாக எல்லாக் கலைக்கும் உரிய பொது அமைப்புக்கள் பற்றி ஆய்ந்து வளர்ச்சியை அறியலாம்.

ஆனால் இந்தச் சிக்கலை நாம் மேலும் விவரிக்கவேண்டும். இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் எங்கு, எவ்வாறு நிலவுகின்றன,

என்பதை நாம் முடிவு செய்யவேண்டும். ஒரு கலைப்படைப்பை நுணுகி ஆயும்போது, ஓர் உண்மை தெளிவாகும். கலைப் படைப்பு சுட்டிக்காட்டு நிலைகளாலான ஒரு தொகுதியன்று. ஆனால் பல அடுக்குகளால் அமைந்த ஒரு தொகுதி. ஒவ்வொரு அடுக்கும் பல உட்பிரிவுகளைக்கொண்டது. போலிஷ் தத்துவ வல்லுநரான ரோமன் இங்கார்டன் (Roman Ingarden) மிகத் திறமையாகக் கலைப்படைப்பைப் பகுத்தாய்ந்துள்ளார். இதற்கு அவர் ஹஸர்லின் (Husserl) பொருட் காரண இயலின் (Phinomenology) பாற்பட்ட முறைகளைப் பயன்படுத்தி, இலக்கியத்தை ஆக்கும் முறையிற் காணும் அடுக்குகளை வேறுபடுத்தினார். இவர் அமைத்துள்ள பொதுவான வேறுபாடுகள் தெளிவானவையா, பயன் உடையனவா என்று அறிய, நாம் அவர் முறையை விரிவாகக் காணவேண்டியதில்லை. முதலில் ஒலி நிலை அமைகிறது. நாம் இதற்கு முன்னர்க் கூறியதை வைத்து, இதனைச் சொற்களின் உண்மையான ஓசை என்று பிழைபட எண்ணலாகாது. என்றாலும் இந்நிலை இன்றியமையாதது. ஏனெனில் ஒலி நிலையின் அடிப்படையிலேயே இரண்டாம் நிலையான பொருட் கூறு எழுகிறது. ஒவ்வொரு சொல்லும் பொருளுடையது. இந்தத் தனிச்சொற்கள் சூழலுக் கேற்ப அமைந்த கூறுகளையும் சொற்றொடர்க் கோள்களையும் (Syntogmas) சொல்லமைப்புகளையும் தந்து நிற்கின்றன. இந்தச் சொற்றொடர் அமைப்பினின்று மூன்றாவது நிலை எழுகிறது. இலக்கியத்தில் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் பொருளே அது. நாவலாசிரியனின் நாவல் உலகமும் பாத்திரங்களும் பின்னணியும் இதில் அடங்கும். இவற்றுடன் வேறுபடுத்த வேண்டாத வேறு இரு தளங்களையும் இங்கார்டன் அமைத்துள்ளார். இலக்கிய ('உலகம்') என்ற நிலையை ஒரு குறிப்பிட்ட கண்ணோட்டத்தில் நோக்கினோம். இதை அவர் வெளிப்படையாகக் கூறாவிடினும் குறிப்பாகச் சுட்டிச் செல்கிறார். எடுத்துக்காட்டாக, ஒரு இலக்கிய நிகழ்வு ஒன்றைக் காட்சியாகவோ அல்லது செய்தியாகவோ அமைக்கலாம். அது ஒரே நிகழ்வாக இருக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக, கதவை மோதி இடித்தல்: இதிலிருந்து ஒரு பாத்திரத்தின் அதப் பண்பையோ புறப்பண்பையோ நோக்கலாம். கடைசியில் இங்கார்டன் நுண்பொருள் பண்புகளால் ஆன நிலை பற்றிப் பேசுகிறார் (வீழுமியவை, சோகநிலையின், பயங்கரமானவை, தூயவை,) இவை ஆழ்ந்த சிந்தனையை அளிக்க வல்லன. இந்நிலை இன்றியமையாததன்று, சில கலைப்

படைப்புகளில் இது அமையாமலிருக்கலாம். இறுதியில் கூறிய இருநிலைகளையும் இலக்கிய உலகம் என்ற நிலையால், அதாவது உலகப் பொருட்களை இலக்கியத்தில் காட்டும் எல்லையில் அமைக்கலாம். ஆனால் இவையும் இலக்கியப் பகுப்பாய்வில் மிக உண்மையான சிக்கல்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன. ஜேம்ஸின் காலத்திற்குப் பின்னரும் அவரது கொள்கைகளை நடைமுறையில் கொள்வதுபற்றி லூபெக் (Lubbock) எழுதிய பின்னரும் இந்தக் கண்ணோட்டக் கருத்து நாவலிலாவது சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளது. நுண்பொருள் பண்புகள் என்ற நிலையை அமைத்ததின் மூலம் இங்கார்டன் கலைப்படைப்பின் தத்துவப் பொருள்பற்றிய வினாவை எழுப்பும் வாய்ப்புப் பெறுகிறார். இத்தகைய வினாக்கள் எழும்போது தத்துவப் பொருளை வற்புறுத்துவதால் தோன்றும் பிழைகள் இங்குத் தோன்றுவதில்லை.

இதற்கொத்த நிலையை மொழியினின்று காட்டி இந்தக் கொள்கையை விளக்குவது நலம். ஜெனீவா துறை, பிராகு (Prague) மொழியியல் குழு, போன்ற மொழியியல் துறையைச் சார்ந்த வல்லுநர்கள், மொழியின் இருதொகுதிகளை வேறு படுத்தியுள்ளனர். ஒன்று மொழி அமைப்பு முறை (Langue); பிறிதொன்று தனிப்பட்டவரின் மொழிநிலை (Parole). இவற்றி டையே உள்ள வேறுபாடு கவிதைக்கும் தனிப்பட்ட ரது கவிதை அனுபவத்திற்கும் இடையில் அமைந்துள்ள வேறு பாட்டை ஒத்ததாம். மரபுகளும் சுட்டிக்காட்டும் நிலைகளும் அடங்கிய ஒரு தொகுதியே மொழித் தொகுதி. இவை கண்டு விளக்கக்கூடிய அடிப்படையான இணைவும் ஒருமைப்பாடும் உடையவை. தனிப்பட்டவரின் பேச்சு வழக்கில் இவை மாறு பட்டிருக்கலாம் குறைவுடையனவாக அமைந்திருக்கலாம்; முற்றுப் பெறாமலிருக்கலாம். இந்நிலையிலாவது ஒரு கலைப் படைப்பு, மொழி அமைப்பு முறையோடு ஒத்த நிலையுள்ளது. ஒரு கலைப்படைப்பைத் தனிப்பட்டவராகிய நாம் ஒருபோதும் முற்றிலும் உணர இயலாது. ஏனெனில் நமது சொந்த மொழி யைக் கூட நாம் முழுநிலையில் குறைவறப் பயன்படுத்துவதில்லை. இதே நிலையை நாம் அறிவைப் பெறும் ஒவ்வொரு செயலிலும் தெளிவாகக் காணலாம். ஒரு பொருளை முழுவதுமாக, அதாவது அதன் தன்மைகள் அனைத்தையும், நாம் ஒருபோதும் அறிவ தில்லை. அவ்வாறிருப்பினும், பல கோணங்களில் ஒரு பொருளை நாம் பார்த்தாலும் அந்தப் பொருள் ஒன்றுதான் என்பதை

நாம் மறுக்க மாட்டோம். ஒரு பொருளில் சில சுட்டுப்பாடு அமைப்புகளை நாம் எப்போதும் உணர்கிறோம். அறிந்து தெரியும் முறை, காரணமின்றித் தானாக அமைந்ததுமன்று, மனிதன் படைத்துக்கொண்ட வேறுபாடுமன்று என்பது இதனால் விளங்குகிறது. நாம் அறியுமாறு சில சுட்டிக் காட்டு நிலைகளை உண்மை உலகம் நமக்குக் காட்டுகிறது. இதுபோலவே கலைப் படைப்பின் அமைப்பில் சில தன்மைகள் உள்ளன. இவற்றை அறிய வேண்டுவது நமது கடப்பாடு. நாம் இதனை ஒருபோதும் முற்றும் முடிந்த நிலையில் உணர்வதில்லை. அவ்வாறிருப்பினும் எந்தஅறிவுப் பொருளும் கொண்டுள்ளதை ஒத்த ஒரு சுட்டுப்பாடு-அமைப்பைக் கலைப்படைப்பும் கொண்டுள்ளது.

தற்கால மொழியியல் வல்லுநர் ஆற்றல் வாய்ந்த ஒலிகளை ஒலிக்கோள்களாகப் பகுத்துள்ளனர். கிளவிக் கோள்களையும் (Morphemes) சொற்றொடர்க் கோள்களையும் கூட அவர்களால் பகுக்க இயலும். எடுத்துக்காட்டாக ஒரு வாக்கியத்தை ஒரு குறித்த பொருளுக்காக அமைக்கப்பெற்ற கூற்றாக மட்டுமின்றி, ஒரு சொற்றொடர் அமைப்பாகவும் விளக்கலாம். தற்காலச் செயல்முறை மொழியியலைப் பிற மொழியியல் துறைகளோடு ஒத்து நோக்கும்போது, ஒலியியலுக்கு அப்பால் அதன் முன்னேற்றம் குறைந்ததாகக் காணப்படுகிறது. சிக்கல்கள் கடினமானவை; எனினும் அவை தீர்க்க இயலாதவையோ புதியவையோ அல்ல. சொல் பற்றியும் சொற்றொடர் பற்றியும் பழைய இலக்கணங்கள் கூறும் கருத்துக்களையே இவர்கள் ஓரளவு திரும்பக் கூறுகின்றனர். இலக்கியத்தைப் பகுத்தாயும் போது, பொருட் கூறுகள், முருகியற் பயன் கருதி அமைக்கப் பெறும். அவற்றின் குறிப்பிட்ட ஒழுங்கமைப்பு முதலியவற்றைப் பற்றி, இவற்றிற்கு இணையான சிக்கல்கள் எழுகின்றன. கவிதையின் பொருள் நிலை, சொல் வண்ணம், உருவகம் போன்றவற்றைப் பற்றியெழும் சிக்கல்கள் மிக்க கவனமாகத் திரும்பப் பகுத்தப்படுகின்றன. பொருட் கூறுகளும் சொற்றொடர்களும் சொற்றொடர் அமைப்புகளும் பொருட்களைக் குறித்து நிற்கின்றன. இயற்கைக் காட்சிகள் அகநிலை, பாத்திரங்கள், செயல்கள் அல்லது கருத்துக்கள் போன்ற கற்பனை யுண்மை நிலைகளை அமைக்கின்றன. இவற்றை அனுபவத்தோடு ஒட்டிய உண்மையோடு குழப்பாமல், அதோடு இவை மொழியியல் அமைப்பில் அமைந்துள்ளன என்ற உண்மையையும் புறக்

கணிக்காமல் இவற்றைப் பகுத்தாயலாம். ஒரு நாவலிலுள்ள பாத்திரம் அந்நாவலில் வரும் பொருட் கூறுகளினின்று மட்டுமே வளர்கிறது. அந்தப் பாத்திரங்கள் கூறும், அல்லது அந்தப் பாத்திரத்தைப் பற்றிக் கூறப்படும் சொற்றொடர்களால் பாத்திரங்கள் அமைகின்றன. உயிர் வாழும் மனிதனுக்கு அவன் வாழும் நிகழ் காலத்தோடு இணைந்த ஒரு கடந்த காலம் உண்டு. இவ்வேனாடு ஒப்பிடும்போது நாவல் பாத்திரம் உறுதியற்ற அமைப்புப் பெற்றது. இவ்வாறு இலக்கியப் படைப்பிலுள்ள பல்வேறு நிலைகளை வேறுபடுத்துவதால் மரபுக் கொள்கைகளையும், புற அமைப்பு உட்பொருள் என இலக்கியத்தைப் பகுக்கும் தவறான பகுப்பையும் கடக்கும் பயன் விளையும். மொழியியல் நிலையோடு உட்பொருள் நெருங்கிய தொடர்புடையது. அது மொழி நிலைக்குட்பட்டது. அதோடு மொழியைச் சார்ந்தமைந்துள்ளது.

ஆனால் பல சுட்டிக் காட்டு நிலைகளால் அடுக்கப் பெற்ற ஒரு தொகுதியே இலக்கியப் படைப்பு என்ற கொள்கை கூட, இந்தத் தொகுதி உண்மையில் எவ்வாறு நிலவுகிறது என்பதைத் தெளிவு செய்யாது விட்டுவிடுகிறது. பெயர்நிலைக் கொள்கை (Nominalism) அதற்கெதிரான உண்மை நயமுடைக்கொள்கை உளநிலைக் கொள்கை அதற்கெதிரான பழக்க நிலைக் கொள்கை போன்ற முரண்பட்ட நிலைகள் அனைத்தையும் ஒழுங்கு படுத்தினாலன்றி—சுருங்கக் கூறினால் அறிவாராய்ச்சிக்குட்பட்ட முக்கியமான எல்லாச் சிக்கல்களையும் ஒழுங்குபடுத்தினாலன்றி—நாம் சரிவர ஆய இயலாது. இச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளால் அமைந்த தொகுதியை வகைசெய்து, திட்டமாக விளக்கி, காலவேறுபாட்டால் பாதிக்கப்படாத உள்ளமைப்பின் ஒருமைப்பாடு என்று கூறத் தேவையில்லை; உண்மை நிலை ஆய்வில் கலைப் படைப்புக்கு இடமில்லை. இதில் இடம் பெற்றுள்ள ஒரு முக்கோணம், எண், சிவப்பு என்ற ஒரு நிறப் பண்பு போன்றவற்றினின்று கலைப்படைப்பு மாறுபட்ட தன்மையுடையது. இவற்றிற்கு மாறாகக் கலைப் படைப்பு முதலில், ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் படைக்கப் பெறுகின்றது. இரண்டாவதாக, 'அது மாற்றமடையலாம்; அல்லது முற்றிலும் அழியலாம். இந்நிலையில் அது ஒரு மொழியமைப்பை ஒத்தது. தனி மனிதன் படைத்த கலைப் படைப்பிற்குரிய தோற்றத்தையும் அழிவையும் நாம் தெளிவாக விளக்கலாம். ஆனால் மொழியின் தோற்ற

அழிவை இவ்வளவு திட்டமாக வரையறுக்க இயலாது. இதற்கு மாறாக, மொழியமைப்பு பற்றிய கொள்கையை—எனவே நமது கருத்துப்படி கலைப்படைப்புப் பற்றிய கொள்கையை—பெயர் நிலைக் கொள்கையினர் ஏற்பதில்லை. இவற்றை ஒரு புனை நிலையாகவோ அறிவியல் விளக்கமாகவோ கொள்கின்றனர். இவ்வாறு கொள்வதால், இவர்கள் நடந்து சிக்கலைக் கருத்தில் கொள்வதில்லை என்பதை நாம் நினைவிற் கொள்ளவேண்டும். பழக்க நிலைக்கொள்கையினரது கருத்து குறுகிய நோக்குடையது. இவர்கள், அனுபவ அறிவால் அறிய இயலாத உண்மைகளை இறையுணர்வு நிலையுடையவை என்றோ நுண்ணுணர்வுடையவை என்றோ அமைக்கின்றனர். எனினும் ஒரு ஒலிக்கோளைப் 'புனைநிலை' என்றோ, பேசும் செயலினை அறிவியல் முறையில் விளக்குவதே மொழியமைப்பு என்றோ, கருதுவது உண்மை பற்றிய சிக்கலைப் புறக்கணிப்பதாகும். நாம் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளையும் அவை மாறுபட அமைந்த நிலைகளையும் உணருகிறோம். நாம் இவற்றைப் பற்றி வெறும் சொல்விளக்கங்களை மட்டும் வகுத்தளிப்பதில்லை. இக்கருத்தைப் பொறுத்த வரையில் பழக்க நிலைக் கொள்கையினர் தவறான பிரித்தெடுப்புக் கொள்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளனர். நாம் அமைத்தாலும் அமைக்காவிட்டாலும் எண்களும் சுட்டிக் காட்டு நிலைகளும் அவற்றின் இடைத்தைப் பெறும். நாம் எண்களை எண்ணுகிறோம்; இலக்கியத்தைப் படிக்கிறோம். ஆனால் உண்மையாக அமைந்துள்ள எண்களும் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளும் நாம் எண்ணும் எண்களினின்றும் மதிக்கும் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளினின்றும் வேறு பட்டவை. 'h' என்ற ஒலியின் ஒலிப்பு 'h' என்ற ஒலிக்கோளன்று. உண்மையாக அமைந்துள்ள சுட்டிக் காட்டு நிலைகளின் அமைப்பு ஒன்றை நாம் உணர்கிறோம். இதை வாய்மொழி அமைப்பால் எளிதில் புதிதாகக் கண்டு பிடிப்பதில்லை. நாம் இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளை நமது தனிப்பட்ட அறிவாற்றலால் மட்டுமே அறியவியலும். இவ்வாறன்றி இவற்றை அறியும் வழி எதுவுமில்லை என்ற மறுப்பு உள்ளத்திற்கினியதாகத் தோன்றினும் உண்மையானதன்று. இது நமது அறிவுநிலை பற்றி 'கான்ற்' கூறிய விமர்சனத்திற்கு மறுப்பாக அமைந்தது. இக்கருத்தை கான்ற்றின் விவாதங்களைக் கொண்டே முறியடிக்கலாம்.

இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளைப் பொறுத்தவரையில், நாமே தவறுதலாகப் புரிந்துகொள்ளுபவராகவும் புரிந்து

கொள்ள இயலாதவர்களாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் நமது அறிவு நிலையைத் திறனாய்வாளன் மனித ஆற்றலுக்கு அப்பாற்பட்ட ஆற்றலேக்கொண்டவனாக நின்று திறனாய்வு செய்வதில்லை. அல்லது அறிவுடை உள்ளுணர்வின் வாயிலாக, அவன் இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் தொகுதி முழுவதையும் முற்றிலும் நன்கு உணர்ந்ததாகப் பாவனை செய்வதுமில்லை. நமது அறிவின் ஒரு பகுதியை நாம் அதே அறிவின் பிறிதொரு பகுதியால் அமைக்கப்பெற்ற உயர்ந்த அளவை வைத்துத் திறனாய்கிறோம். தனது காட்சியைப் பரிசோதிப்பதற்காகத் தன்கண்களையே நோக்க முயலும் மனிதனது நிலையில் நாம் இருக்கவேண்டாம். ஆனால் இதற்காகத் தான் தெளிவாகக் காண்கின்ற பொருட்களை, தன்னால் மங்கலாகவே பார்க்கக் கூடிய பொருட்களோடு ஒப்பிட்ட மனிதனது நிலையிலேயே நாம் அமையவேண்டும். இவன் இவ்விரு பிரிவுகளிலும் அடங்கும் பொருட்களின் தன்மைக்கேற்ற பொதுநிலைகளை அமைத்து, இவற்றில் கண்ட வேறுபாட்டை தூரம், ஒளி போன்றவற்றின் காரணமாக அமைந்தவை என்பதைச் சில கொள்கைகளால் விளக்குவான்.

ஒரு கவிதையின் பல பாடங்களை ஒத்து நோக்குவதாலும், பல்வேறுபட்ட தவறான முற்றுப்பெறாத கருத்துக்களைக் கற்பதாலும், நாம் ஓரளவுக்குக் கவிதையின் சரியான பாடத்திற்கும் தவறான பாடத்திற்கும் இடையே அமைந்துள்ள வேறுபாட்டைக் காணவியலும். இவ்வாறே ஒரு கலைப்படைப்பில் அமைந்துள்ள சுட்டிக்காட்டு நிலைகளை உணர்ந்துகொள்வதை, அவற்றை உருத் திரிப்பதனின்று வேறுபடுத்தி அறியலாம். இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் செயற்பாடு, தொடர்புகள், இணைவுகள் ஆகியவற்றை ஓர் ஒலிக்கோளைப் பற்றிக் கற்பதைப் போன்று கற்கலாம். இலக்கியக் கலைப்படைப்பு ஓர் அனுபவ உண்மையுமன்று — அதாவது ஒரு தனிப்பட்ட அல்லது ஒரு குழுவைச் சார்ந்தவர்களது உளநிலையுமன்று — அல்லது ஒரு முக்கோணம் போன்று மாறாத நிலைபெற்ற குறிக்கோள் பொருளுமன்று. கலைப்படைப்பு அனுபவத்திற்குரிய பொருளாக அமையலாம். ஆனால் அது எந்த அனுபவத்தோடும் ஒன்று பட்டதன்று. எண்கள் போன்ற குறிக்கோள் பொருட்களினின்று அது நுட்பமாக மாறுபட்டது. ஏனெனில் கலைப்படைப்பை அதன் அனுபவித்தறியத்தக்க உறுப்பான ஒசை

அமைப்பின் வாயிலாக மட்டுமே அறிய இயலும். ஆனால் ஒரு முக்கோணம் அல்லது ஒரு எண்போன்றவற்றை நேரடியாக உய்த்துணரலாம். குறிக்கோள் பொருட்களினின்று அது மற்றொரு முக்கியமான நிலையிலும் வேறுபடுகிறது. வாழ்வு என்றழைக்கத்தக்க ஒன்றினைக்கொண்டது கலைப்படைப்பு. அது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் தோன்றுகின்றது. வரலாற்றுப் போக்கில் மாற்றமடைகின்றது, அழிகிறது. ஒரு கலைப்படைப்பை அழியாமல் வைத்துக் காத்தால் அது தோன்றியது முதல் சில அடிப்படையான அமைப்பு ஒருமைப்பாடு உடையதாகக் காணப்படும். இந்தப் பொருளில் மட்டுமே அது காலமற்றது. ஆனால் அது வரலாற்று நிலையுடையதுமாகும். நம்மால் விளக்கக்கூடிய ஒரு வளர்ச்சி அதற்கு உண்டு. வரலாற்றுப் போக்கில் ஒரு குறிப்பிட்ட கலைப்படைப்போடு இணையும் விளக்கங்களின் தொகுப்பே கலைப்படைப்பு பெறும் வளர்ச்சி. இவற்றை நாம் திறனாய்வாளர்களும் வாசகர்களும் எழுதி வைத்த குறிப்புகளினின்று திரட்டலாம். இவர்கள், ஒரு கலைப்படைப்பு பிற கலைப்படைப்புகளின் மேற் செலுத்தும் செல்வாக்குப்பற்றி எழுதுகின்றனர். கலைப்படைப்பைப்பற்றித் தங்களுக்குரிய கருத்துக்களையும் அனுபவங்களையும் வெளியிடுகின்றனர். முந்திய விளக்கங்களைப்பற்றி நாம் அறிந்தவை, (அதன் பாடங்கள், திறனாய்வுகள், தவறான விளக்கங்கள்) நமது கலை அனுபவத்தைப் பாதிக்கும். முந்திய கவிதைப் பாடங்களை நாம் பயின்று கவிதையைப் பற்றி ஆழ்ந்த அறிவு பெறலாம்; அல்லது நிலவிவரும் பழைய விளக்கங்களுக்கு எதிராக இவை நம்மைச் செயலாற்றத் தூண்டலாம். இவை யனைத்தும் திறனாய்வு வரலாற்றின் முக்கியத்துவத்தை அல்லது மொழியியலில், வரலாற்று இலக்கணம் பெறும் சிறப்பிடத்தைக் காட்டுகின்றன. மேலும் தனித்துவ நிலையின் இயல்பான குறைபாடுகளைப்பற்றிக் கடினமான வினாக்கள் எழக் காரணமாக அமைகின்றன, எந்த அளவுக்கு ஒரு கலைப்படைப்பு, அதன் முந்திய நிலையோடு ஒத்த நிலையில் அமைந்தவாறே மாறுதலடைகிறது? ஹோமர் எழுதிய இலியட் இன்னும் வாழ்கிறது. அதாவது அது மீண்டும் மீண்டும் ஆற்றல் உடையதாக அமையலாம். எனவே வரலாற்று நிகழ்வினின்று மாறுபட்டது. வாட்டர்லூ (Waterloo) போர் கடந்த காலத்தில் நிகழ்ந்தது. இந்தப் போரின் நிகழ்வுகள் பற்றி நாம் இன்று திரும்ப எழுதலாம். இதன் விளைவுகளை நாம் உணரலாம். இலியட்

என்ற இலக்கியம் எழுதப் பெற்றபோது வாழ்ந்த கிரேக்கர்கள், அதைப் படித்ததற்கும் நாம் இன்று படிப்பதற்குமிடையில் அமைந்துள்ள ஒருமைப்பாடு எத்தகையது? அன்று நிலவிய பாடத்தை நாம் இன்று அறிந்துகொண்டாலும், நமது உண்மையான இலக்கிய அனுபவம் வேறுபட்டது. இந்த இலக்கியத்தின் மொழிநடையை, கிரேக்கர்களது பேச்சு வழக்கினின்று வேறுபடுத்தி, அவ்வேறுபாட்டில்தான் கவிதைநயம் அமைந்துள்ளது என்று நாம் பேசவியலாது. பல பொருட்களுக்கு இடமளிக்கும் சொற்கள் பலவற்றை நாம் அறிய இயலாது. ஆனால் இவை கவிஞனது கருத்தை அறிவதற்குத் தேவையானவை. இவற்றை அறிய, ஓரளவு கற்பனை செய்யும் முயற்சிதேவை. கிரேக்கர்களது இறை நம்பிக்கை ஒழுக்கப் பண்புகளுக்கு அவர்கள் அளித்த நிலை போன்றவற்றை உள்ளத்தில் கொண்டே இலக்கியத்தைக் கற்கவேண்டும். அவ்வாறு கற்றாலும் ஓரளவு வெற்றியே பெறமுடியும். எனினும் அன்று முதல் இன்றுவரை அடிப்படை ஒருமைப்பாடுடைய அமைப்பே இலக்கியம் பெற்றுள்ளது என்பதை மறுக்கவியலாது. என்றாலும் இவ்வமைப்பும் மாறுபடுகிறது. வாசகர், திறனாய்வாளர், அக்காலக் கலைஞர் என்பவர்களுடைய சிந்தனையினூடே இது கடந்து செல்லும்போது, இம்மாற்றம் நிகழ்கிறது. வரலாற்றுப்போக்கில் இம்மாற்றம் நிகழ்ந்தவாறே இருக்கிறது. இவ்வாறு சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் தொகுதி வளர்கிறது, மாறிக் கொண்டேயிருக்கிறது. ஒரு பொருளில் கூறினால் எப்போதும் முழுநிலையில் உணரப் பெறுவதில்லை. இவ்வாறு சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் மாறிக் கொண்டே இருக்கின்றன என்பதால், நாம் வெறும் தற்சார்புடைய நிலையையும் காலத்திற்கேற்ற கொள்கையையும் குறிக்கிறோம் என்பது கருத்தல்ல. வேறுபட்ட கருத்துக் கண்ணோட்டங்கள் அனைத்தும் ஒத்த நிலையில் சரியானவையல்ல. எந்தக் கருத்துக் கண்ணோட்டம் பொருளை முழுநிலையில் ஆழமாகக் கருத்தில் கொள்கிறது என்பதைத் தீர்மானிக்கலாம். பொருள் விளக்கம் தகுதியாக அமைந்துள்ளதா என்பதைச் சிந்திப்பதில் பல கருத்துக்களை அளிப்பதும் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளை அறியும் நிலைபற்றித் திறனாய்வதும் அடங்கி விடுகிறது. முழுநிலை, காலத்திற்கேற்ற நிலையில் முற்றுப்பெற்று முழுவதுமாக அமைந்திராவிடினும் ஒருவாறு அமைந்துள்ளது என்ற நிலையை

உணர்ந்துகொண்டதால் காலத்திற்கேற்ற கொள்கைகள் அனைத் தும் இறுதியில் தோல்வியுற்றன.

கலைப்படைப்பு அறிவிற்குரிய பொருளாகத் தோன்றுகிறது. அது தனக்கே இயல்பான அறிவுத் திறன் உடையது. அது தனிப்பட்டது. அது அதற்குரிய தனிப்பட்ட மதிப்பு நிலை யுடையது. அது (ஓர் உருவச் சிலை போன்று) உண்மை யுடையதும் அன்று; அல்லது (ஒளி, வேதனை போன்று) உள நிலையும் அன்று; அல்லது (ஒரு முக்கோணம் போன்று) குறிக்கோள் நிலையுடையதுமன்று. அது குறிக்கோள் கருத்துக்களாலான சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் நிறைந்தமைந்த ஒரு தொகுதி. இச்சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் இடைத்தொடர் புடையவை. இத்தொகுதியைப் பலரிடையே நிலவும் பொதுக் கருத்தில் நிலவுவதாகக்கொள்ள வேண்டும். கருத்து நிலையின் மாற்றத்திற்கேற்ப இவை மாறுகின்றன. சொற்றொடரின் ஒலி அமைப்பின் வாயிலாகத் தனி மனிதனது உள அனுபவத்தால் மட்டுமே இதனை உணர இயலும்.

கலைப் பயன்கள் பற்றி நாம் ஆயவில்லை. ஆனால் நாம் இது வரை ஆய்ந்தவற்றின் மூலம் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளுக்கும் பயன் களுக்கும் புறம்பாக எந்த அமைப்பும் இல்லை என்பது தெளிவாக விளக்கப் பெற்றது. இந்தப் பயன்களைச் சுட்டாது, நாம் எந்தக் கலைப் படைப்பையும் உணர்ந்து கொள்ளவோ பகுத்தாயவோ முடியாது. மதிப்பீடுகளின் தீர்வை வைத்தே, ஒரு குறிப்பிட்ட அமைப்பைக் கலைப்படைப்பு என நாம் உணர்கிறோம். பொருட் காரண இயலை முற்றிலும் கொள்வதால், இவ்வாறு பிரித்து ஒரு பொருளைக் காண இயலும் என்ற தவறான கருத்து விளைகிறது. அதோடு, மதிப்பீடுகள் ஒரு அமைப்பின் மேல் சுமத்தப்படு கின்றன, அல்லது அவை அவ்வமைப்பினுள் அமைந்துள்ளன என்ற கருத்து எழுகின்றது. இவ்வாறு பகுத்தாய்வதால் விளையும் குறைபாடு, ரோமன் இங்கார்டனின் ஆழ்ந்த நூலின் சிறப்பைக் குறைக்கின்றது. இவர் கலைப் படைப்பைப் பகுத்தாயும் போது மதிப்பீடுகளைக் குறிப்பிடாமலே பகுத்தாய முயன்றார். இதற்கு அடிப்படைக் காரணமாக அமைந்தவர்கள் பொருட்காரண இயல் கொள்கையாளரே. இவர்களது கருத்துப்படி, பொருட்கள் அழிவற்றவை, நிலையான கருத்துப் பொருட்கள்; இவற்றோடு அனுபவத்தால் எழுந்த தனிநிலைகள் பின்னரே இணைக்கப் பெறு கின்றன. மதிப்பீடுகள் மாறாத நிலையுடையவை என்று கொள்

வதால், அவற்றை காலத்திற்கேற்பமாரும் தனிப்பட்டவர்களது தீர்வுகளோடு தொடர்பு படுத்த இயலாது. திடமான மாறாத நிலைக்கு எதிராக தனிப்பட்டவர்களது நெகிழ்ந்த தீர்வுகள் அமைகின்றன.

மாறுக்கொள்கையும் திடமற்றது. அதற்கெதிரான காலத்திற்கேற்ற கொள்கையும் குறைவுடையது. இவ்விரண்டையும் அகற்றிவிட்டு, இவ்விரண்டும் இணைந்த ஒரு புதிய கொள்கையை உருவாக்கவேண்டும். இவ்விளைவினுள், மதிப்பீடுகள் மாறிய வாறே அமையினும், அழிந்து படாது. இந்தக் கொள்கையை நாம் 'நோக்கு நிலைக் கொள்கை' என்றழைக்கலாம். இது மதிப்பீடுகளைக் குழப்பும் கொள்கையுமன்று. தனிப்பட்டவர்களது கருத்து வேறுபாடுகளுக்குச் சிறப்பளிக்கும் கொள்கையுமன்று. ஆனால் ஒரு பொருளைப் பல கோணங்களில் நோக்கும் ஒரு முறை. ஒவ்வொரு கோணத்திலும் அப்பொருளை விளக்கித் திறனாய்வு வழி வகுக்கும். அமைப்பு, குறியீடு, மதிப்பீடு என்ற மூன்றும் ஒரே சிக்கலின் மூன்றுநிலைகள். இவற்றைச் செயற்கை முறையில் வேறுபடுத்த இயலாது.

இன்னோரை, ஒத்திசைவு, யாப்பு

முதன் முதலாக, ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் சொற் பொருள் தோன்றுமாறு அமைந்த ஒலிகளின் தொகுதி. இந்த ஒலித்தளத்திற்குரிய சிறப்பு, சில கலைப்படைப்புகளில் குறைவாக அமைந்திருக்கும். பல நாவல்களில் இது ஊடுருவும் நிலையில் அமைந்துள்ளது எனலாம். ஆனால் இவற்றில் கூடச் சொற்பொருள் எழுவதற்குக் காரணமாக அமைவது ஒலித்தளமேயாகும். இந்நிலையில் டிரைசரின் (Dreiser) நாவலுக்கும் 'போ' எழுதிய 'மணிகள்' (The Bells) என்ற கவிதைக்கும் இடையே அமைந்த வேறுபாடு ஒலி அளவைப் பொறுத்தமைந்ததேயாகும். நாவல், கவிதை என்ற இருவேறுபட்ட இலக்கிய வகைகளை அமைத்ததற்குரிய காரணத்தை இதனால் விளக்க இயலாது. பல கலைப்படைப்புகளில்—குறிப்பாக உரைநடையில்—ஒலித்தளம் நமது சிந்தையைக் கவருகின்றது. இவ்வாறு அது முருகியல் பயன் முழுமை பெறுவதற்குத் துணைபுரிகின்றது. அணி நலம் வாய்ந்த பல உரைநடைகளையும் கவிதைகளையும் பொறுத்தவரையில், இது உண்மை. இவற்றை, மொழி-ஒலித்தொகுதியின் முறை அமைப்பு என விளக்கலாம்.

இவ்வொலிப் பயன்களைப் பகுத்தாயும்போது, பெரிதும் நாம் புறக்கணித்த இரு இன்றியமையாக் கொள்கை நெறிகளை மனத்திற் கொள்ளவேண்டும். முதலில், நாம் ஒலியை நிகழ்த்தும் நிகழ்விற்கும் ஒலியமைப்பிற்கும் இடையே வேறுபாட்டை அமைத்துக்கொள்ள வேண்டும். கலைப்படைப்பை உரக்க வாசிப்பதே, அதனை நிகழ்த்திக் காட்டுவது. இது கவிதையின் ஒலியமைப்பைப் பற்றிய உணர்வோடு செய்யப்படுகிறது. அதோடு, அதை நிகழ்த்துபவனுக்குரிய தனிப் பண்புகளும் இணையலாம். இதற்கு மாறாக, இது ஒலி அமைப்பை முற்றிலும் கருத்தில் கொள்ளாமலுமிருக்கலாம். அல்லது அதனைச் சிதைக்கலாம். எனவே தனிநபர் கவிதையை நிகழ்த்தும் நிலையைக் கற்று, அதையே அடிப்படையாகக்கொண்டு, ஒத்திசைவு, யாப்பு

ஆகியவை பற்றிய உண்மை ஆராய்ச்சியை அமைக்க இயலாது. இரண்டாவதாக, மற்றொரு புதுக் கருத்து நிலவுகிறது. இது, பொருளினின்று முற்றிலும் அகன்ற நிலையில் ஒலியைப் பகுத்தாய வேண்டும் என்று பேசுகிறது. இக்கருத்தும் தவறானது. எந்தக் கலைப்படைப்பும் முழுமை நிலையுடையது என்று பொதுவாகக் கருதுவதாலேயே இவ்வாறு பொருளை ஒலியினின்று பிரித்துப் பேசுவது தவறு என்கிறோம். மேலும் ஒலி தனித்து நின்று, எவ்விதமான முருகியல் பயனையும் அளிக்க இயலாது என்ற கருத்து இதனை உறுதிப்படுத்துகிறது. ஒரு கவிதையின் பொருள் அல்லது அதன் உணர்வுத் தொனியைப் பற்றிப் பொது அறிவை அளிக்காது, இசைநயம் அமைந்த கவிதை அமைய இயலாது. நமக்குச் சற்றும் விளங்காத வேற்று மொழி ஒன்றைக் கேட்கும்போதுகூட, நமது செவியில் அம் மொழியிலுள்ள தனித்தனி ஒலிகள் விழுவதில்லை. நமக்குப் பழக்கமான ஒலிகளையே நாம் அதன்மேல் ஏற்றுகிறோம். அதோடு, அம் மொழியைப் பேசுவோரும் வாசிப்பவரும் ஒலிக்கும் பொருட் குறிப்புடைய ஸ்தாயியைக் (Intonation) கேட்கிறோம். கவிதையில் தனித்த ஒலிபற்றிப் பேசுவது, புனைநிலை, அல்லது பிரக்காவின் 'முருகியல் அளவில்' ஆயப்பெற்றவை போன்று மிக எளிமையான தொடக்க நிலையில் அமைந்த தொடர்புகள் ஆகும். கவிதையின் முழுப் பண்போடு ஒன்றியதாக ஒலித் தளத்தைக் கொள்ளும்போது, அதற்குரிய பல்வேறு நிலைகளையும் சிறப்பையும் நாம் நிறுவ இயலாது.

இச்சிக்கலின் இருவேறு அம்சங்களை நாம் முதலில் வேறுபடுத்தவேண்டும். அவை ஒலியின் இயல்புக் (Inherent) கூறுகளும் தொடர்புக் (Relational) கூறுகளுமாகும். ஒலியின் இயல்புக் கூறுகள் என்று கூறும்போது, 'எ' (a) அல்லது 'ஒ' (o) அல்லது 'ல்' (l) அல்லது 'ப்' (p) போன்ற ஒலிகளுக்குரிய சிறப்பான தனிப் பண்பையும் அவற்றிற்கேயுரிய அளவையும் கருதுகிறோம். எனவே 'எ' அல்லது 'ப்' கூடியோ குறைந்தோ அமைய இயலாது. நாம் வழக்கமாகக் கூறும் இசைநயம், இன்னோசை எனும் ஒலிப்பயன்கள், ஒலி இயல்புக் கூறுகளின் தன்மை வேறுபாட்டிற்கேற்ப அமைகின்றன. இதற்கு மாறாக, ஒலியின் தொடர்புக்கூறுகளின் வேறுபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒத்திசைவும் யாப்பும்—அதாவது குரல் எடுப்பு (Pitch) ஒலிகளுக்கிடையே அமையும் இடையீடு, அழுத்தம்

(Stress), ஒலிகள் அடுத்தடுத்து வருதல் போன்ற கூறுகள் அனைத்தும் அமைகின்றன. இவை அளவு வேறுபாடுகளுக்கு இடமளிப்பவை. குரல் எடுப்பு உயர்ந்தோ தாழ்ந்தோ அமையலாம். ஒலி இடையீடு குறுகியதாகவோ நீண்டதாகவோ இருக்கலாம். அழுத்தம் வன்மையாகவோ மென்மையாகவோ அமையலாம். அடுத்தடுத்து வருதல் மிகுதியாகவோ குறைவாகவோ நிகழலாம். இத்தகைய தொடக்க வேறுபாடுகள் இன்றியமையாதவை. இது ஒரு மொழியியல் நிலை முழுவதையும் தனிப்படுத்துகிறது. இதனை ரஷியர் 'கருவிக்கேற்ற இசையமைப்பு' (Orchestration—Instrumentovka) என அழைத்தனர். செய்யுளின் 'இசைநயம்' அல்லது இன்னிசை என்ற தொடர் தப்பெண்ணங்கட்கு இடமளிப்பதாகும். எனவே அதனை நீக்குதல் வேண்டும். நாம் தனிப்படுத்திப் பேசும் செய்தி, இசையிலுள்ள இன்னிசையோடு ஒத்தது அன்று. திட்டமாக இசையில் இன்னிசை குரல் எடுப்பால் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. எனவே அது மொழியில் உள்ள ஸ்தாயியை ஓரளவு ஒத்தது. எனினும் நாம் பேசும் ஒரு சொற்றொடரில் அமையும் ஸ்தாயி இசையில் வரும் இன்னிசையினின்று மிக வேறுபட்டது. பேச்சில் அமையும் ஸ்தாயி அசைவுகளையும் வேகமாக மாறும் குரல் எடுப்புகளையும் கொண்டது. ஆனால் இன்னிசையில் திட்டமான குரல் எடுப்புகள் தெளிவான இடையீடுகளில் அமைந்துள்ளன. மேலும் நமது கருத்தைச் சுட்டுவதற்கு, இன்னொசை என்ற பதமும் தக்கதன்று. ஏனெனில் 'கருவிக்கேற்ற இசையமைப்பு' பின் கீழ் எதுகையில் ஒலியைக் (Cacophony) கொண்டு வரவேண்டும். பிரெளனிங், ஹாப்கிங்ஸ் போன்ற கவிஞர்கள் வேண்டுமென்றே சில கடும் ஒலிப்பயன்களை நாடித் தோற்றுவிக்கின்றனர்.

'கருவிக்கேற்ற இசையமைப்பைத் தோற்றுவிக்கும் உத்திகளில் ஒலியின் மாதிரிகளுக்கும் தொடர்புடைய ஒலிப்பண்புகள் அடுத்தடுத்து வரும் நிலைக்கும் ஒலி சமிக்ஞைகளைப் பயன்படுத்துதலுக்கும் ஒலிப்போலிகளை அமைத்தலுக்கும் இடையில் வேறுபாடு அமைக்கவேண்டும். ரஷியப்புற அமைப்பாளர்கள் ஒலிமாதிரிகளைக் குறிப்பிடத்தக்கத் திறமையுடன் கற்கின்றனர். அண்மையில் டபிள்யூ. ஜே. பேட். (W. J. Bate) கீட்ஸின் கவிதைகளில் உள்ள விரிவான ஒலி உருவங்களைப் பகுத்தாய்ந்தார். இவர் தம் ஆய்வுகளை ஓரளவு நுணுக்கமாகக் கொள்கையாக்கியுள்ளார். அடுத்தடுத்து வரும் ஒலிகளின் எண்ணிக்கையையும்,

அடுத்தடுத்து வருதலின் எண்ணிக்கையையும், அடுத்தடுத்து வரும் தொகுதிகளில் ஒலிகள் ஒன்றை ஒன்று தொடர்ந்துவரும் முறையையும் ஒத்திசைவுக் கூறுகளில் ஒலிகளின் நிலையையும் அடிப்படையாக வைத்து ஓசிப்பிரிக் (Osip Brik) எத்தனை ஒலி உருவங்கள் அமைய இயலுமோ அத்தனையையும் வகைப் படுத்தியுள்ளார். இவர் அமைத்த இறுதிப் பிரிவு மிகப் பயனுடையது. ஆனால் அதனை மேலும் பிரிவு செய்தல் வேண்டும். அடுத்தடுத்து வரும் ஒலிகள் ஒரு செய்யுளில் நெருங்கி அமைந்திருக்கலாம். அவை ஒரு செய்யுளின் தொடக்கத்திலும் பிறிதொரு செய்யுளின் இறுதியிலும் அமையலாம். அல்லது ஒரு செய்யுளின் இறுதி அடியிலும் அடுத்த செய்யுளின் தொடக்க அடியிலும் அமைந்திருக்கலாம். அல்லது செய்யுளின் தொடக்க அடிகளிலோ இறுதி அடிகளிலோ வரலாம். இறுதிப் பிரிவுக்கு முந்திய பிரிவு, அந்தாதித்தொடை (Anaphora) என்ற மொழி நடை உருவோடு ஒத்தது. இறுதிப் பிரிவு ஈற்றெதுகையை உள்ளடக்கும். இந்த வகுப்பு முறைப்படி, அடுத்து அடுத்து வரும் ஒலி நிலைகளில் ஒன்றாக மட்டுமே ஈற்றெதுகை அமையும். அதோடு மோனை, எதுகை போன்றவற்றினின்று அதனைத் தனிப் படுத்திக் கற்கவியலாது.

(இந்த ஒலி உருவங்கள், தம் பயன்பாட்டில் மொழிக்கு மொழி மாறுபடும். ஒவ்வொரு மொழியும் அவற்றிற்கேயுரிய ஒலிக்கோள்களின் தொகுதிகளைக்கொண்டது.) எனவே, ஒரு மொழியின் உயிர் ஒலிகளும் மெய்யொலிகளும் பிற மொழியின் உயிர் மெய் ஒலிகளோடு ஒத்தும் ஒவ்வாதும் அமைந்திருக்கும். அதோடு, இத்தகைய ஒலிப்பயன்களை ஒரு கவிதை அல்லது செய்யுளடியின் முழுப் பொருள் தொனியினின்று அகற்றி வைக்கலாகாது. இக்கருத்துக்களை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. புதுமையியக்கமும் சமிக்ஞையியக்கமும் கவிதையைப் பாடலோடும் இசையோடும் ஒன்றுபடுத்த முயன்றது. இம்முயற்சி உருவக முறையில் அமைந்தது. ஏனெனில் தூய ஒலிகளை ஒழுங்குறத் தெளிவாகப் பல்வேறு நிலையில் அமைக்கும் இசையோடு கவிதை போட்டியிட இயலாது. மொழியியல் ஒலிகளைக் கவிக்கூறுகளாக மாற்றியமைக்கப் பெருளும் சூழலும் தொனியும் தேவைப் படுகின்றன.

ஈற்றெதுகை பற்றிய கல்வியின் வாயிலாக இதனைத் தெளிவாக விளக்கலாம். ஈற்றெதுகை மிகச் சிக்கலானது.

ஒலிகள் அடுத்தடுத்து வரும் நிலையில் (அல்லது அண்மையில் அடுத்தடுத்து வருதலில்) அதற்குரிய இன்னொசைப் பயன் அமைகிறது. உயிர்கள் ஈற்றெதுகையாக அமைவது, அவற்றின் மேற்தொனிகள் (Overtones) அடுத்தடுத்து வருவதால் திட்டப் படுத்தப்படும். இதனைக் ஹென்ரி லான்ஸ் (Henry Lanz) 'ஈற்றெதுகையின் அடிப்படை' (Physical Basis of Rime) என்ற தமது நூலில் காட்டியுள்ளார். இந்த ஒலி நிலை அடிப்படையானதாக இருக்கலாம். எனினும் இது ஈற்றெதுகையின் ஓர் அம்சமேயாகும். இதைவிட இதன் யாப்பு நிலைப்பயனே முருகியல் நிலையில் மிக முக்கியமானது. அது ஒரு அமைப்பாளன் போன்று, செய்யுளடியின் முடிவைப் புலப்படுத்தும். சிற்சில வேளைகளில் செய்யுள் அடித்தொகுதிகளை ஒழுங்குற அமைக்கும் அடிப்படையாக இது மட்டுமே பணிபுரியும். ஆனால் மிக முக்கியமாக, ஈற்றெதுகை பொருளுடையது. எனவே கவிதையின் முழுப்பண்பில் ஆழமாக ஈடுபட்டுள்ளது. ஈற்றெதுகையின் வாயிலாகச் சொற்கள் ஒன்றோடொன்று சேர்க்கப்படுகின்றன, தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன, அல்லது வேறுபடுத்தப்படுகின்றன. ஈற்றெதுகையின் பொருள் நிலைப் பயன்கள் பலவற்றை நாம் வேறுபடுத்தலாம். அசைகளின் (Syllable) பொருட்பயனைப் பற்றி நாம் வினவலாம். ஈற்றெதுகை (Character : Register) போன்ற விகுதியில் அமைகிறதா? (Drink : Think போன்று) பகுதியில் அமைகிறதா? அல்லது (Passion : Fashion போன்று) இரண்டிலும் அமைகின்றதா? ஈற்றெதுகைச் சொற்கள், எந்தப் பொருட்பரப்பினின்று தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது என் நாம் வினவலாம். அவை ஒரு மொழியியல் தொகுதியினின்று கொள்ளப்படுகின்றனவா அல்லது (சொற்றொடர்ப் பகுதிகள், வேறுபட்ட வேற்றுமைகள் போன்ற) பல மொழியியல் தொகுதிகளினின்றும் பல பொருட் பிரிவுகளினின்றும் கொள்ளப்படுகின்றனவா? ஈற்றெதுகையால் இணைக்கப்படும் சொற்களிடையே நிலவும் பொருட் தொடர்பு பற்றி நாம் அறிய விரும்பலாம். (Heart: Part, Tears: Fears போன்ற) சாதாரண இணைச் சொற்கள் போன்று அவை ஒரே பொருட் சூழலைச் சார்ந்தவையா, அல்லது வேறுபட்ட பொருட்பரப்பினின்று கொண்டு, தொடர்புபடுத்தி அடுத்தடுத்து அமைப்பதால் நமக்கு வியப்பூட்டுவனவாக அமைகின்றனவா? டபிள்யூ. கே. விம்சாட் (W. K. Wimsatt) தமது சிறந்த ஆய்வுக்கட்டுரையில் போப்பும் பைரனும் ஈற்

5 நெதுகைகளை அமைக்கும் பாங்குபற்றி ஆய்ந்துள்ளனர். இவர்கள் (Queens - Screens, Elope-pope, Mahogany - Philogyny) போன்ற சொற்களை எதிரெதிராக அமைத்து வாசகர்களுக்கு அதிர்ச்சி ஊட்ட விரும்புகின்றனர். கவிதையின் மொத்தச் சூழலோடு ஈற்றெதுகை எந்த அளவு தொடர் புடையது, எந்த அளவுக்கு அவை கவிதையில் இடம்பெற்று, கவிதையை நிரப்பும் வெறும் சொற்களாக மட்டும் அமைகின்றன என்பதையும் இதற்கு மாறாக ஒரு கவிதை அல்லது கவிதை அடித்தொகுதிகளின் பொருளை ஈற்றெதுகைச் சொற்களினின்று மட்டுமே ஊகித்துக்கொள்ளும் நிலையில் அவை அமைகின்றனவா என்பதையும் நாம் வேறுபடுத்தி அறிய வேண்டும். அடிகளின் தொகுதிக்கு ஈற்றெதுகை ஒரு சட்டகத்தை அமைக்கலாம். அல்லது [பிரௌனிங் எழுதிய 'கடைசிச் சீமாட்டி' (Last Ducheess) என்ற கவிதையில் உள்ளது போன்று] அது வாசகரின் கவனத்திலேயே படாத அளவுக்குக் குறைவாக அமைந்திருக்கலாம்.

வரலாற்றுப் போக்கில் உச்சரிப்பில் நிகழ்ந்த மாற்றங்களை விளக்க மொழியியல் சான்று காண ஹைச். சி. வைல்ட் (H. C. Wyld) ஈற்றெதுகையைக் கற்றார். (Join - shine) என்ற சொற்களைப் போப் ஈற்றெதுகையில் அமைக்கிறார்.) இந்நிலையிலும் ஈற்றெதுகையைக் கற்கலாம். ஆனால் கவிதைத் துறைக்கு ஏற்பவும் நாட்டுக்கு ஏற்பவும் இலக்கியப் பயனுக்காக ஈற்றெதுகையைத் திட்டமாக அமைக்கும் அளவு மாறுபட்டுள்ளது என்பதைக் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். ஆங்கிலத்தில் அழுத்தமான அசைகளை ஈற்றிலமைத்த ஆண்- ஈற்றெதுகை (Masculine Rhyme) பழக்கத்தில் உள்ளது. அழுத்தமில்லாப் பெண்- ஈற்றெதுகைக் (Feminine Rhyme) கேலிக்காகவும் நகைச்சுவைப் பயனுக்காகவும் அமைவது வழக்கம். இடைக்கால லத்தீன் மொழியிலும் இத்தாலிய அல்லது போலிஷ் மொழியிலும் பெண் ஈற்றெதுகை உச்சநிலைச் சூழலுக்கு இன்றியமையாதது. எதுகைப்போலி பல் பொருள் ஒருருவச் சொற்களை ஈற்றெதுகையாக அமைக்கும் சிலேடை, பல்வேறு காலங்களிலும் இடங்களிலும் வழங்கியதரமான உச்சரிப்பில் காணப்படும் புரந்த வேறுபாடு, தனிப்பட்ட கவிஞர்களது தனிச் சிறப்புக் கூறுகள் ஆகியவை போன்ற சிக்கல்கள் அனைத்தும் இதுவரை எழுப்பப்படாதவை. ஈற்றெதுகைபற்றி விக்டர் ஷிர்மன்ஸ்கி

(Viktor Zhirmunsky) எழுதிய நூல், ஈற்றெறுதுகையின் பயன் களை இங்குக் குறிப்பிட்டதைவிட விரிவாக வகை செய்வதுடன், ரஷிய நாட்டிலும் தலைசிறந்த ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் உள்ள ஈற்றெறுதுகை பற்றிய வரலாற்றையும் அளிக்கிறது. இந்த நூலை ஒத்த நூல்கள் ஆங்கிலத்தில் வேறு இல்லை.

ஓர் உயிர் அல்லது மெய் அடுத்தடுத்து வருவதை வைத்து (மோனை போன்று). தீர்மானிக்கப்பெறும் இவ்வொலி அமைப்பு களை, ஒலிப் போலிபற்றிய தனிப்பட்ட சிக்கலினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். ஒலிப்போலி பெரும் கவனத்தைக் கவர்ந்துள்ளது. அதற்கு இரு காரணங்கள் உண்டு. மிகப் புகழ் பெற்ற சில கவிதைப் பகுதிகள் ஒலிப்போலியை அமைக்க விழைந்தது ஒரு காரணம். அதோடு ஒலியும் அது குறிக்கும் பொருளும் ஏதாவது ஒரு வகையில் தொடர்புடையன என்ற பழைய கருத்து பிறிதொரு காரணம். போப் அல்லது செளதி (Southey) எழுதிய கவிதைப் பகுதிகளை இங்குக் குறிப்பிடலாம். அல்லது பதினேழாம் நூற்றாண்டினர் உண்மையில் உலக இசையையே ஒதுவதாக எண்ணியதைக் குறிப்பிடலாம். (எடுத்துக் காட்டு) ஜெர்மனியில் ஹார்ஸ்டோர்வர் (Harsdorfer) ஒரு சொல், அது குறிக்கும் பொருளை அல்லது செயலை, சரிவரக் காட்டுகிறது என்ற கருத்து பொதுவாக புறக்கணிக்கப்பட்டது. சில நிலைகளில் மொழியின் பொதுவான ஒலித் தொகுதிக்குப் புறம்பே அமையும் ஒலிக் குறிப்புச் சொற்கள் (Gnomatopoeic) என்றழைக்கப்படும் தனிப்பிரிவுச் சொற்கள், ஒலிகள் அவ்வாறே தெளிவாக ஒலித்துக்காட்ட முயல்கின்றன என்பதைத் தற்கால மொழியியலார் ஒத்துக்கொள்கின்றனர் (Cuckoo buzz, Bang, miaow) ஆனால் பல மொழிகளில் அமைந்துள்ள ஒரே ஒலியுடைய சொற்கள், பல பொருளுடையனவாக அமைந்துள்ளன என்பதை எளிதில் காட்டிவிடலாம். எடுத்துக்காட்டாக ('Rock') என்ற சொல் ஜெர்மானிய மொழியில் 'சட்டை' என்று பொருள் படும். ஆங்கிலத்தில் 'பாறை'யைக் குறிக்கும். ரஷிய மொழியில் (Rok) 'விதி' என்று பொருள் தரும். செக் மொழியில் 'ஆண்டு' என்ற பொருளாகும். மேலும் சில இயற்கை ஒலிகளை வெவ்வேறு மொழிகளில் வெவ்வேறு விதமாக ஒலிப்பர். (எடுத்துக் காட்டாக) மணியோசையை, 'Sonner', 'Lauten' 'Zvonit' என்றெல்லாம் குறிப்பர்.) "The murmuring of innumerable bees" (எண்ணிலடங்கா வண்டுகளின் ரீங்காரம்)

என்ற ஓர் அடியின் ஒலிப்பயன் அதன் பொருளைச் சார்ந்தது. அதன் ஒலியைச் சற்று மாற்றி ("Murdering of innumerable bees") (எண்ணிலடங்கா வண்டுகளின் சங்காரம்) என்றாக்கி விட்டால், நாம் அதற்குரிய ஒலிப்போலிப் பயனை முற்றிலும் அழித்துவிடுகிறோம். இதனை ஜான் குரோரான்சம் வேடிக்கை யாகப் பயன்படுத்தினார்.

எனினும் இச் சிக்கலுக்குத் தற்கால மொழியியலார் சற்றும் மதிப்பளிக்காதது தக்கதன்று. ரிச்சர்ட்ஸ், ரான்சம் போன்ற தற்காலத் திறனாய்வாளர் இச் சிக்கலை எளிதாகத் தள்ளி விட்டனர். நாம் மூன்று வெவ்வேறு நிலைகளை வேறுபடுத்திக் காண வேண்டும். முதலில் இயல்பான ஒலிகளை ஒத்து அமைக்கும் முயற்சி அமைகிறது. இது ('குக்கூ') ('Cuckoo') போன்ற ஒலிகளைப் பொறுத்தவரையில் வெற்றி பெற்றுள்ளது என்பதை மறுக்க இயலாது. நிச்சயமாக இது பேசுவோனது மொழியமைப்புக்கு ஏற்றவாறு மாறுபடலாம். இவ்வாறு ஒலியை ஒத்து ஒலிக்கும் ஒலிப் போலியை, விரிவான ஒலி ஒவியத்தினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். நாம் பேசும் ஒலிகளின் வாயிலாக இயற்கை ஒலிகளைக் கருத்தில் கொண்டு வருவதே ஒலி ஒவியம். ஒலிகளுக்கு ஒலிக் குறிப்புப் பயன் முற்றிலும் இல்லாதமையும் சூழலிலேயே ஒலி-ஒவியம் அமைகிறது. டெனிசனது கவிதையினின்று கொள்ளப்பெற்ற "Innumerable" என்ற மேற்கோளில் அமைந்துள்ளது போன்றே அல்லது ஹோமர், வெர்ஜில் போன்றோரின் கவிதைப் பகுதிகளில் வரும் பல சொற்களைப் போன்றே அவை ஒலி மாதிரியாக உருப் பெறலாம். இறுதியாக, சிறப்பான ஒலி சமிக்ஞை அல்லது ஒலி உருவகம் என்ற நிலை அமைகிறது. ஒவ்வொரு மொழியிலும் இதற்குரிய மரபுகளும் மாதிரிகளும் உள்ளன. மாரிஸ் கிராமண்ட் (Maurice Grammont) பிரஞ்சு செய்யுள் பற்றி மிக விரிவாக, திறமையாக ஆய்வு நிகழ்த்தினார். இதில் இச்செய்யுள் ஒலிகள் எதை உணர்த்தி நிற்கின்றன என்பதை ஆய்ந்தார். அவர் பிரஞ்சு மொழியிலுள்ள உயிரையும் மெய்யையும் வகைப்படுத்தி பல்வேறு கவிஞரது கவிதைகளில் அவை ஒலி சமிக்ஞையாகப் பயன்படும் நிலையைக் கற்றார். எடுத்துக்காட்டாகத் தெளிவான உயிரொலிகள் சிறுமையையும் விரைவையும் எழுச்சியையும் செம்மையையும் இவை போன்ற தன்மைகளையும் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

கிராமண்டின் ஆய்வு முற்றிலும் சார்பானது என்று குறை கூறலாமாயினும், ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியியல் பிரிவில் சொல்லை வைத்து சொல்லுபவனது உளக்கருத்தைக் கொள்ளும் நிலை அமைந்துள்ளது. இது வெறும் ஒலிக்குறிப்பைக் கவிந்த ஓர் ஒலிச் சமிக்கையாகும். இவற்றை கவிஞர்கள் தங்கள் கவிதைகளில் விரிவாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். ரிம்பாட் (Rimbaud) எழுதிய புகழ்பெற்ற 'லெஸ்வாயல்ஸ்' (Les voyelles) போன்ற கவிதை தனித்தனி உயிர் ஒலிகளுக்கும் நிறப் பண்புகளுக்கும் இடையே நேர்தொடர்பை அமைக்கிறது. இது ஒரு பரந்த மரபினடிப் படையில் அமைந்துள்ளது; எனினும், முற்றிலும் ஆக்கியோனது விருப்பை ஒட்டி அமைந்தது. ஆனால் உயர் உயிர் ஒலிக்கும் (எ. இ.) மெல்லிய, விரைந்த, தெளிவான, ஒளிமிக்க பொருட்களுக்கும் இடையிலும் தாழ்ந்த உயிர் ஒலிகளுக்கும் (ஒ. உ) தெளிவற்ற, விரைவற்ற, மந்தமான இருண்ட பொருட்களுக்கு இடையிலும் நிலவும் அடிப்படைத் தொடர்புகளை ஒலி ஆய்வுகளால் உறுதி செய்ய இயலும். காரல் ஸ்டம்பு (Carl Stumpf), உவ்வகாங் கோஹ்லரும் (Wolfgang Kohler) செய்த ஆய்வுகள், மெய்யொலியையும் இவ்வாறே இருண்ட மெய்கள் [இதழொலி (Labial), மெல்லண்ண ஒலி (Velar)] தெளிவுடை மெய்கள், [பல்லொலி (Dental) அண்ண ஒலி (Palatal)] எனப் பிரிவு செய்யலாம் என்பதைக் காட்டியுள்ளன. இத்தொடர்புகள் வெறும் உருவகத் தொடர்புகளன்று. ஆனால் இவை ஒலி, நிறம் என்ற இரு துறைகளின் அமைப்பிற்கிடையே நிலவும் ஐயமறத் தெளிந்த ஒற்றுமைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த தொடர்புகள் ஆகும். ஒலியும் பொருளும் பற்றிய பொதுவான மொழியியல் சிக்கல்களும், அவ்வொலியும் பொருளும் ஓர் இலக்கியப் படைப்பில் எவ்வாறு பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன என்பதுபற்றிய தனிப்பட்ட சிக்கலும் உள்ளன. குறிப்பாகப் பின்னதை இன்னும் சரிவர ஆயவில்லை.

'கருவிக்கேற்ற இசையமைப்பு'க்குரிய சிக்கல்களினின்று தெளிவாக வேறுபட்ட சிக்கல்களையே ஒத்திசையும் யாப்பும் அவிக்கின்றன. இவற்றை மிக விரிவாகக் கற்றனர். இவற்றைத் தொடர்ந்து பல இலக்கியங்கள் வளர்ந்துள்ளன. ஒத்திசைவு பற்றிய சிக்கல் இலக்கியத்திற்கும் மொழிக்கும் தனிச் சிறப்பானவை அல்ல. ஒத்திசைவை, இயற்கையிலும் வேலையிலும் ஒலியடையாளங்களிலும் இசையிலும் காண்கிறோம். ஓரளவு

உருவகப் பொருளில் நெகிழ் கலைகளிலும் ஒத்திசைவு உண்டு. ஒத்திசைவு ஒரு மொழியியல் செய்தியும் ஆகும். அதன் உண்மைத் தன்மையைப் பற்றிப் பேசும் நூற்றிற்கும் அதிகமான கொள்கைகளை நாம் விவாதிக்கத் தேவையில்லை. நமது நோக்கத்திற்கு, ஒத்திசைவின் அடிப்படைத் தேவையாகக் காலவரம்பைக் கொள்ளும் கொள்கையினின்று மிகப் பரந்த நிலையில் திரும்பத் திரும்ப வராத காலவரம்பையுடையதாக ஒத்திசைவைக் கொள்ளும் கொள்கையை வேறுபடுத்துவது போதுமானது. முதல் கொள்கை, ஒத்திசைவை யாப்புடன் ஒத்த நிலையில் காண்கிறது. எனவே உரைநடை ஒத்திசைவு பற்றிய கருத்தை ஏற்க இயலாது. மிகப் பரந்து பட்ட அடுத்த கருத்து, தனிப்பட்ட பேச்சு ஒத்திசைவு பற்றியும் சாதாரணப் பாடல், பல அயல் இசைகள், இசை நிலைகள் பற்றியும் சீவர்ஸ் (Sievers) நடத்திய ஆய்வுகளால் நன்கு உறுதிப்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. இவ்விசைகள் காலவரம்பொழுங்கற்றவை. எனினும் ஒத்திசைவுடையவை. இவ்வாறு ஒத்திசைவைக் கொண்டதால் தனிப்பட்ட பேச்சையும் உரைநடையில் உள்ள ஒத்திசைவையும் கற்கும் வாய்ப்புக் கிடைக்கின்றது. எல்லா உரைநடையிலும் ஒருவகை ஒத்திசைவு உள்ளது என்பதை எளிதில் காட்டிவிடலாம். உரைநடைப் பண்பு மிகப் பெற்ற சொற்றொடரையும் ஆய்ந்து, அவற்றின் அசைவுகளை நீண்டவை, குறுகியவை, அழுத்தம் பெற்றவை, அழுத்தமற்றவை எனப் பிரிவு செய்யலாம். இத்துறையில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலேயே பெரும் பணி புரிந்தவர் ஜோஷுவா ஸ்டீல் (Joshua Steele) ஆவர். இன்று, உரைநடைப் பகுதிகளைப் பகுத்தாயும் பெரும் ஆய்வு நூல்கள் உள்ளன. ஒத்திசைவு இன்னிசையோடு, அதாவது தொடர்ந்தமையும் குரல் எடுப்புக்களால் தீர்மானிக்கப்படும் ஸ்தாயியோடு தொடர்புடையது. ஒத்திசைவு என்ற சொல் ஒத்திசைவையும் இன்னிசையையும் உள்ளடக்குமாறு அடிக்கடி விரிவாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. புகழ் பெற்ற ஜெர்மானிய மொழி நூலினரான எட்வர்ட் சீவர்ஸ் ஒத்திசைவு மாதிரிகளையும், ஸ்தாயி மாதிரிகளையும் வேறுபடுத்துவதாகக் கூறினார். ஒத்மார்ரட்ஸ் (Ottmar Rutz), உடல் அமைதி, உயிர்த்தல் போன்ற சில குறிப்பிட்ட உடற்கூறுப் பிரிவுகளோடு இவற்றைத் தொடர்புபடுத்தினார். இத்தகைய ஆய்வுகளை இலக்கிய நோக்கத்திற்காக மட்டும் பயன்படுத்துவதற்கு முயன்றதோடு, ரட்ஸ் அமைத்த பிரிவுகளுக்கும் இலக்கிய

மொழி நடைக்குமிடையே இடைத்தொடர்பு அமைப்பதற்கும் முயற்சி செய்தனர். எனினும், இவை இலக்கியப் புலமைத் துறைக்குப் புறம்பானவை என்றே பொதுவாகத் தோற்றமளிக்கின்றன.

உரைநடை ஒத்திசைவின் தன்மையையும் ஒத்திசைவு - உரைநடையின் தனித்தன்மையையும் பயன்பாட்டையும் விளக்கும்போது, இவ்விலக்கியப் புலமைக்குரிய துறையினுள் புகுகின்றோம். ஒத்திசைவு - உரைநடை என்று கூறும்போது, ஆங்கில விவிலிய நூலிலும் சர். தாமஸ். பிரௌன், ரஸ்கின், டிகுயின்ஸி போன்றோர் எழுதிய நூலிலும் வரும் சில பகுதிகளைக் குறிக்கின்றோம். கருத்தின்றி வாசிக்கும் வாசகரையும் இவை தமது இன்னிசையாலும் ஒத்திசைவாலும் இழுக்கும் ஆற்றல் பெற்றவை. சிறந்த உரைநடை ஒத்திசைவின் உண்மையான தன்மை, பெரும் சிக்கலை உருவாக்கியுள்ளது. டபிள்யூ. எம். பேற்றர்சனின் (W. M. Patterson) உரைநடையின் ஒத்திசைவு (Rhythm of Prose) என்ற புகழ்பெற்ற நூலில் இடைக்குறை விகாரத்தின் (Syncopation) பெரும் தொகுதியே இச் சிக்கலுக்குக் காரணம் எனக் காட்டப்பெறுகிறது. ஜார்ஜ் செயின்ற்ஸ் பெறியின் (George Saintsbury) 'ஆங்கில உரைநடை ஒத்திசைவின் வரலாறு' (History of English Prose Rhythm) என்ற நூல், உரைநடை ஒத்திசைவு பல்வகைப்படுதலை (Variety) அடிப்படையாகக்கொண்டது என உறுதியாக வலியுறுத்துகிறது. ஆனால் இந்நூல் ஒத்திசைவின் உண்மையான தன்மையைச் சற்றும் தெளிவுபடுத்தாது செல்கிறது. செயின்ற்ஸ் பெறியின் விளக்கம் சரியாயின் ஒத்திசைவு நிச்சயமாக நிலவ இயலாது. ஆயின் செயின்ற்ஸ் பெறி, உரைநடை ஒத்திசைவை நுட்பமான யாப்பு மாதிரியினுள் அடக்குவது ஆபத்து என்பதை மட்டுமே வலியுறுத்துகிறார் என்பதில் ஐயமில்லை. டிக்கன்ஸ் பயன்படுத்தும் உரைநடைப் பாக்கள் செம்மையற்றவை, உணர்வின் காரணமாக ஒழுங்கற்று அமைந்தவை, என நாம் இன்று பொதுவாக உணர்கிறோம்.

உரைநடை ஒத்திசைவை ஆயும் பிற ஆய்வாளர் அதற்குரிய தனிப்பட்ட அம்சமான இன்னோசை ஒழுக்கு (Cadence) மட்டுமே கற்கின்றனர். லத்தீன் மேடைப்பேச்சு மரபுப்படி, சொற்றொடரின் இறுதியில் வரும் ஒத்திசைவே இன்னோசை

ஒழுக்கு. லத்தீன் மொழியில் இதற்கு நுட்பமான மாதிரிகளும் தனிப்பட்ட பெயர்களும் நிலவின. குறிப்பாக வினாச் சொற்றொடரிலும் வியப்புச் சொற்றொடரிலும் வரும் இன்னோசை ஒழுக்கு ஓரளவு இன்னிசைபற்றிய வினாவாகவும் அமைந்துள்ளது. லத்தீன் மொழித் தொகுதியிலுள்ள விரிவான மாதிரிகளை அவ்வாறே ஆங்கில மொழியில் அமைக்கும்போது அவற்றைத் தற்கால வாசகன் எளிதில் உணர்ந்துகொள்ளவியலாது. ஏனெனில் நீட்சியும் குறுக்கமும் லத்தீன் மரபில் வரையறையுடையவை. ஆங்கிலத்தில் அவை அவ்வாறு அமையவில்லை. ஆனால் சிறப்பாகப் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் லத்தீன் முறையிலுள்ளது போன்ற பயன்களைப் பெறப் பெரும் முயற்சி செய்யப் பெற்றது. சிற்சில வேளைகளில் அதில் வெற்றியும் பெற்றது.

உரை நடைக்கும் செய்யுளுக்கும் பொதுவான ஒத்திசைவினின்றி உரைநடைக்குரிய கலைநிலை ஒத்திசைவு வேறுபட்டது என்பதை மனத்திற்கொண்டால், பின்னதைச் செவ்வையாகக் கற்கலாம். சாதாரணப் பேச்சில் அமைந்த ஒத்திசைவுகளை ஒழுங்குபடுத்தி அமைப்பதால் தோன்றுவதே உரைநடைக் கலைநிலை ஒத்திசைவு என்று விளக்கலாம். அது சாதாரண உரைநடையைவிட அழுத்தங்களை மிக ஒழுங்காகக் கொண்டமைந்துள்ளதால் அதனின்றி வேறுபட்டது. எனினும் அது ஓரளவு ஒரே சீராக அமைந்த நிலையை எட்டிவிடலாகாது. (அதாவது ஒத்திசைவு எழுச்சிகளுக்கிடையே ஒழுங்கான கால இடையீடு அமையலாகாது.) ஒரு சாதாரணச் சொற்றொடரில் பல்வேறுபட்ட செறிவுநிலைகளும் குரல் எடுப்புக்களும் அமையலாம். ஆனால் ஒத்திசைவுடைய உரைநடையில் அடுத்த வேறுபாடுகளையும் குரல் எடுப்பு வேறுபாடுகளையும் சமநிலைப்படுத்தும் நிலை அமைந்திருக்கும். புஷ்கின் எழுதிய 'ஸ்பேட் அரசி' (Queen of Spades) பகுதிகளை போரிஸ் தாமஷ்வெஸ்கி (Boris Tomashevsky) பகுத்தாய்ந்தார். இவர் இதுபற்றிக் கற்கும் மிகச் சிறந்த ரஷிய மாணவர். இவர் புள்ளி விவர முறைகளைப் பயன்படுத்தி, சொற்றொடரின் இடைப்பகுதியை விட அதன் தொடக்கமும் முடிவும் ஒத்திசைவு ஒழுங்குடையன என்பதைக் காட்டினார். ஒழுங்கு, விட்டிசைவு ஆகியவற்றைப் பற்றிய பொதுக்கருத்து, ஒலி, சொற்றொடர் உத்திகள் மூலமாக — அதாவது ஒலி உருவங்கள், ஒத்தவாக்கிய உட்பிரிவுகள், பொருளின் முழு அமைப்பும் ஒத்திசைவு ஒழுங்கமைப்புக்கு

நன்கு துணை நிற்கும் முரண்பாட்டுச் சமநிலைப்பாடு போன்ற வற்றின் மூலமாக வழக்கமாக உறுதிப்படுத்தப்பெறுகிறது. ஒத்திசைவு உரைநடையினின்று — அதாவது அழுத்தங்கள் செறிந்த சொற்றொடர்த் துணுக்குக்களினின்று — செய்யுளின் ஒழுங்கை ஒத்தமையும் ஒத்திசைவு - உரைநடைக்கு நேராக பலதரப்பட்ட நிலைகள் அமைந்தன. செய்யுள் அமைப்புக்கு நேராக அமைந்த மாற்றுகு பிரஞ்சு நாட்டவர் அமைத்த சிறு செய்யுளாகும் (Verset). இது ஆங்கில சங்கீதங்களிலும் விவிலிய நூற்பயன்களை எய்த விரும்பிய ஓசியன், கிளாடல் (Claudel) போன்றோரிடமும் அமைந்தது. சிறு செய்யுளில் வரும் மற்றக் குரல் ஏற்றமுடைய அச்சகள் எல்லாம் நன்கு அழுத்தம் பெறும். இவ்வாறு இருசீர்ச் செய்யுளை ஒத்து இரு அழுத்த நிலைகள் அமைந்த பிரிவுகள் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றன.

நாம் இவ்வுத்திகளின் விரிவான ஆய்வுபற்றி அறியத் தேவையில்லை. லத்தீன் மேடைப்பேச்சு உரைநடையால் இவற்றின் வரலாறு மிக ஆழமாகப் பாதிக்கப் பெற்றுள்ளது: இவ்வுத்திகளுக்கு மிக நீண்டதோர் வரலாறு உண்டு. ஆங்கில இலக்கியத்தில் ஒத்திசைவு - உரைநடை, பதினேழாம் நூற்றாண்டில் ஜெரமி டெய்லர் (Jeremy Taylor) போன்ற எழுத்தாளர்களின் இலக்கியத்தில் உச்ச நிலையடைந்தது. அதன் வாயிலாகப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மிக எளிய பேச்சு வழக்கால் ஆன ஒரு சொல்வண்ணம் தோன்றியது. எனினும் இந்நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஒரு புதிய சீரிய மொழி நடை, ஜான்சன், கிபன், பர்க் ஆகியோரிடத்து அமைந்தது எனலாம். இம்மொழிநடை, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் டிகுயின்சி, ரஸ்கின், எமர்சன். மெல்விலி போன்றோரால் பலவாறு புதுப்பிக்கப்பெற்றது. கெர்ட்டுட் ஸ்டெயினும் ஜேம்ஸ் ஜாயிஸும் இவர்களினின்று வேறான கொள்கையின் அடிப்படையில் இம்மொழி நடையைச் சீரமைத்தனர். ஜெர்மனியில் நிட்ஷியின் ஒத்திசைவு - உரைநடை உள்ளது. ரஷியாவில் கோகலும் டர்கினும் எழுதிய இலக்கியப் பகுதிகள் புகழ் பெற்றவை. மிக அண்மையில் அங்கு, ஆண்ட்ரி பெலி (Andrey Byely) எழுதிய உரைநடை தோன்றியது.

ஒத்திசைவு - உரைநடைக்குரிய கலைப்பயன் இன்னும் விவாதிக்கப்பெறுகிறது; இன்னும் விவாதத்திற்குரியதே. கலை

களும் கலைவகைகளும் தூய்மையாய் அமைவதைத் தற்காலத்தினர் விரும்புகின்றனர். இவ் விருப்பை ஒட்டி, தற்கால வாசகர் பலரும் கவிதை செய்யுளாகவும், உரைநடை உரைநடையாகவும் அமைவதைச் சிறந்ததாகக் கொள்கின்றனர். ஒத்திசைவு - உரைநடையை உரைநடையாகவோ செய்யுளாகவோ கொள்ளாமல் இரண்டும் கலந்த கலவையாகக் கொள்வர். ஆனால் இது, ஓரளவுக்கு நமது காலத்தில் நிலவும் தவறான திறமையுநிலை. ஒத்திசை - உரைநடைக்கு ஆதரவு தெரிவிப்பது, செய்யுளுக்கு ஆதரவு தெரிவிக்கும் நிலையோ டொத்தது. ஒத்திசைவு உரைநடையைச் செம்மையாகப் பயன்படுத்தினால், அது கூறுவதை நாம் முற்றிலும் உணர்ந்து கொள்ளமுடியும். இது வலியுறுத்தும், இணைக்கும், தரத்தை அமைக்கும், இணைநிலைகளைக் காண உதவும், பேச்சை ஒழுங்குற அமைக்கும். இவ்வொழுங்கமைப்பே கலையாம்.

செய்யுளிலக்கணம் அல்லது யாப்பு கடந்த நூற்றாண்டு களில் பெரும் உழைப்பினை ஈர்த்துள்ளது. இன்று நாம் புதிய யாப்பினை நன்கு ஆய்ந்து அண்மைக்காலக் கவிதைகளில் உள்ள புதிய நுட்பங்களை உள்ளடக்கத்தக்கவாறு கல்வியை விரிவாக்கு வதைவிட வேறெதுவும் செய்வதற்கில்லை. உண்மையில் யாப்பின் அடித்தளமும் முக்கியமான அடிப்படை நிலைகளும் கூட உறுதியற்றவையாக உள்ளன. இப்பொருள்பற்றி எழுதப் படும் ஆய்வு நூல்கள்கூட, நெகிழ்ந்தமைந்துள்ளன. இந் நூல்கள் பயன்படுத்தும் கலைச்சொற்களும் திட்டமானவையல்ல. செயின்ற்ஸ் பெறியின் 'ஆங்கிலச் செய்யுளிலக்கண வரலாறு (History of English Prosody) கூட முற்றிலும் தெளிவற்ற கொள்கையினடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. அதை அளவில் மிஞ்சிய நூல்களோ ஒத்த நூல்களோ இதுவரைத் தோன்ற வில்லை. செயின்ற்ஸ் பெறி தமது நூலில் வரும் சொற்களைத் தெளிவாக விளக்காத்துபற்றிப் பெருமையும் அடைகிறார். எடுத்துக்காட்டாக, அவர் நீட்சி பற்றியும் குறுக்கம் பற்றியும் பேசுகிறார். ஆனால் அச்சொற்கள் இடையீட்டில் அமைந்த வேறுபாட்டைக் குறிக்கின்றனவா, அழுத்த வேறுபாட்டைக் குறிக்கின்றனவா என்பதைத் தெளிவு செய்ய அவரால் இயல வில்லை. 'கவிதைக் கல்வி' (Study of Poetry) என்ற தமது நூலில், பிளிஸ் பெறி (Bliss Perry) சொற்களின் 'பளு' அதாவது சொற்களின் பொருள் அல்லது முதன்மையைக்

குறிக்கும் அவற்றின் ஏகதேச உரத்த ஒலி அல்லது 'குரல் எடுப்பு' பற்றித் தெளிவின்றிக் குழம்பிய நிலையில் பேசுகிறார். இதுபோன்ற தவறான கொள்கைகளையும் கருத்துக்களையும் தரமான பல நூல்களினின்றும் எடுத்துக்காட்டலாம். கலைச் சொற்களைத் தெளிவாக வேறுபடுத்திப் பேசினாலும், சொற்களின் பயன்பாட்டில் முற்றிலும் முரண்பாடான நிலை அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இத்தகைய குழப்பங்களை அகற்ற முயன்று வருகின்றனர். ஆங்கில யாப்புக்கொள்கை பற்றி டி. எஸ். ஓமாண்ட் (T. S. Omond) எழுதிய விரிவான வரலாற்றையும் தற்கால யாப்புக்கொள்கைகள் பற்றி பாலிஸ்டர் பர்காஸ் (Pallister Barkas) எழுதிய வரலாற்றையும் நோக்கின், இவை முடிவில் தெளிவற்ற நிலையை ஆதரித்துப் பேசினாலும், குழப்பத்தை அகற்றும் முயற்சிகள் என்ற நிலையில் வரவேற்கப்படலாம். ஐரோப்பாவில், அதிலும் சிறப்பாக பிரான்ஸ், ஜெர்மனி, ரஷியா, முதலிய நாடுகளில், நிலவும் யாப்புக் கொள்கைகள் பல்வேறு வகைப்பட்டவை. அவற்றைக் கருத்தில் கொண்டால் வேறுபாடு இன்னும் பன்மடங்கு பெருகும்.

நமது நோக்கத்திற்காக, யாப்புக் கொள்கைகளில் உள்ள முக்கிய பிரிவுகளை மட்டும் வேறுபடுத்துவது சிறந்தது. யாப்புக் கொள்கைகளிடையே நிலவும் நுட்பமான வேறுபாடுகள், கலவை அமைப்புகள் ஆகியவற்றைப்பற்றிய ஆய்வில் நாம் ஈடுபடத் தேவையில்லை. இக்கொள்கைகளில் மிகப் பழமை யானது 'வரைபடச் செய்யுளிலக்கணம்' ஆகும். இது மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் உள்ள சிறு நூல்களினின்று கொள்ளப் பெற்றது. நீட்சி, குறுக்கம் ஆகியவற்றிற்குரிய வரைபட அடையாளங்களை இது கொண்டுள்ளது. பொதுவாக, ஆங்கிலத்தில் அவை அழுத்தமுடைய அசைகளையும் அழுத்தமற்ற அசைகளையும் குறிக்கும். வழக்கமாக வரைபடச் செய்யுளிலக்கண வல்லுநர், கவிஞன் கருத்துடன், கைக்கொள்ளவேண்டிய யாப்புத் திட்டங்களையும் மாதிரிகளையும் வரைந்தளிக்க முயல்வர். நாம் இவற்றைப்பற்றி பள்ளியில் பயின்றுள்ளோம். குறில் நெடில் ஈரசைச்சீர் (Iamb) நெடில் குறில் ஈரசைச்சீர் (Trochee), குறலிணை நெடிற்சீர் (Anapaests), இணை நெடிலசைச்சீர் (Spondee) ஆகியவற்றைப்பற்றிக் கேள்விப்பட்டோம். இந்தச் சொற்கள் இன்றும் நன்குணரப்படுகின்றன. யாப்பு மாதிரிகள் பற்றிய சாதாரண விளக்கங்

கட்கும் விவாதங்கட்கும் இவை மிகவும் பயன்படுகின்றன. எனினும் இந்த யாப்பு முறை போதுமானதன்று! என்பது பொது உணர்வு. இக்கொள்கை, உண்மையான ஒலி பற்றிக் கவனம் செலுத்தவில்லை. இதன் சித்தாந்தம் முற்றிலும் தவறானது என்பதும் வெளிப்படை. வரைபட யாப்பு மாதிரிகளை நுட்பமாக அமைத்த செய்யுள் ஒரே ஒலியில் அமைந்து, சோர்வு அளிப்பதாக அமையும் என்பதை இன்று அனைவரும் உணர்ந்துள்ளனர். வரைபட யாப்புக்கொள்கை பள்ளிகளிலும் தொடக்க நிலைப்பாடப் புத்தகங்களிலும்தான் எஞ்சியுள்ளது. இக்கொள்கைக்கு அதற்கேற்ற பயன் உண்டு. இக்கொள்கை, யாப்பு மாதிரிகளை அவ்வாறே கருத்தில் கொள்கிறது. தற்கால முறைகள் பலவற்றிலும் தனிப்பட்டவர்களது சிறப்புக் கூறுகள்பற்றி எழும் தவிர்க்க இயலாத சிக்கல்கள் அமைந்துள்ளன. ஆனால் இக்கொள்கை அவற்றைக் கருத்தில்கொள்வதில்லை. யாப்பு ஒலிபற்றி மட்டும் அமைந்ததன்று, உண்மைக் கவிதையிலேயே அமைந்ததாகக் கருதப்படும் ஒரு யாப்பு மாதிரியும் உண்டு என வரைபடயாப்பு உணர்ந்துள்ளது.

இரண்டாவதாகிய யாப்புக்கொள்கை, 'இசை நிலைக் கொள்கை'யாகும். கவிதையில் வரும் சீர் இசையில் வரும் ஒத்திசைவோடு ஒத்தது. எனவே இசைக் குறிப்பால் கவிதையை நன்கு விளக்கலாம் என்ற கொள்கையே இதன் அடிப்படை. ஆங்கிலத்தில் இக்கொள்கையை விளக்கி எழுதப்பெற்ற தரமான் நூல், சிட்னிலானியர் (Sidney Lanier) எழுதிய 'ஆங்கிலச் செய்யுளின் அறிவியல்' (Science of English Verse—1800) என்பதாகும். இக்கொள்கையைத் தற்கால ஆய்வாளர்கள் திருத்திப் புதுக்கியுள்ளனர். அமெரிக்காவில் ஆங்கில ஆசிரியர்களிடையே ஏற்புடைக் கொள்கையாக, இது நிலவுகிறது. இக்கொள்கைப்படி, ஒவ்வோர் அசையும் ஒலி எழுச்சி திட்டமிடப்படாத ஒரு இசைக்கட்டைக்கு (Musical note) உரியது என்பர். நீண்ட அசைக்கு அரைக்கட்டையும் நடுத்தரக் குறுகிய அசைக்குக் கால்கட்டையும் குறுகிய அசைக்கு அரைக்கால் கட்டையும் அளிக்கப்பெற்றுள்ளது. எடுப்புடை ஓர் அசையினின்று எடுப்புடைப் பிறிதோர் அசைக்கிடையே அளவு எடுக்கப்படும். $\frac{3}{4}$ அல்லது $\frac{3}{8}$ அல்லது சிற்சில வேளைகளில் $\frac{3}{2}$ என்றின்ன அளவுகளைத் தேர்ந்து கொள்வதின் மூலம் வாசிக்

கும்போது அமையும் வேகம் ஓரளவு சுட்டப்படும். இத்தகைய ஓர் ஒழுங்கமைப்பை வைத்து எந்த ஆங்கிலக் கவிதைப் பகுதிக்கும் குறிப்பு அளிக்க இயலும். எடுத்துக்காட்டாக, ஒரு சாதாரண ஆங்கில ஐஞ்சீரடியை நோக்குவோம். போப்பின் 'Lo, the poor Indian whose untutored mind' ('பயிற்சி பெறாத எளிய இந்தியரது உள்ளம்') என்ற அடியை ஃ அளவை வைத்து இசைத்தோமாயின், குறில் நெடில் ஈரசைச் சீருக்கும் நெடில் குறில் ஈரசைச் சீருக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை முற்றிலும் மாறுபட விளக்கவேண்டும். குறில் நெடிலசைச் சீருக்குரிய பண்பாக, பாட்டின் தொடக்கத்தில் வரும் அழுத்தமில்லர் அசை மட்டுமே அமைகிறது. இதை யாப்பமைப்பிற்குட்படாதது எனலாம். அல்லது முந்திய அடியோடு இணைத்துப் படிக்கலாம். மிகச் சிக்கலான யாப்பமைப்புகளுக்குக்கூட, இவ்வாறு குறிப்பு அளிக்க இயலும். அதற்கு இடையீட்டைப் புகுத்துவதிலும் நீட்சியையும் குறுக்கத்தையும் கையாளுவதிலும் ஒரு நியதியை அமைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

இக்கொள்கைக்குச் சில பயன்கள் உண்டு. கவிதை ஒரே சீரான நிலையில் அமைந்தது என்ற தற்சார்புடைய உணர்வை இக்கொள்கை மிக அதிகமாகக் கவிதையில் வலியுறுத்துகிறது. நாம் மெதுவாகவும் வேகமாகவும், நீட்டியும் குறுக்கியும் சொற்களைப் படைப்பதற்கும் அளவுகளைச் சமன் செய்வதற்காக இடையீடுகளைப் புகுத்துவதற்கும் மேற்கொள்ளும் முறைகளையும் இது வலியுறுத்திச் செல்கின்றது. இந்தக் குறிப்பு இசைப் பாடல்களில் நன்கு பொருந்தி அமையும். ஆனால் கொச்சை மொழியிலும் மேடைப் பேச்சு நடையிலும் அமைந்த செய்யுட்களைப் பொறுத்தவரையில் இக் கொள்கை சற்றும் நிறைவுடையதன்று. எளிய செய்யுட்களுக்கும் ஒரே சீரான நிலையில் அமையாத செய்யுட்களுக்கும் இது பொருந்தாது. வரம்பிற்குட்படாத செய்யுளும் செய்யுளின்பாற்பட்டது என்பதையே இக்கொள்கை யாளர்களில் சிலர் ஏற்பதில்லை. இசைக் கொள்கையாளர் கதைப் பாட்டு யாப்பையும் இரட்டை இணைவுடை அளவுகளையும் கூடத் திறம்படக் கையாளலாம். அவர்கள் கதைப்பாட்டுகள் இருசீர் அளவுடையது என்று கொள்ளுவர். இடைக்குறை விகாரத்தைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம், அவர்கள் சில யாப்பு நிலைகளுக்குக் காரணம் காட்டுவர்.

பிரௌனிங் எழுதிய

நீலக்கடலும் கரும் நெடுங் கரையும்
நிலவின் தாழ்பெரும் பொன்னிறஅரை வடிவும்
The gray sea and the long black land
And the yellow half-moon large and low

என்ற செய்யுளடியில் முதல் வரியில் வரும் Sea (கடல்), Black (கரும்) என்ற சொற்களும் இரண்டாவது வரியில் வரும் Half (அரை) என்ற சொல்லும் இடைக் குறையுடையன. இசைக் கொள்கையால் விளைந்த பயன்கள் தெளிவானவை. பள்ளிகளில் வழக்கமாகப் பயிற்றுவிக்கப்பெறும் சித்தாந்தத்தை முறியடிக்க அது துணை புரிந்தது. ஸ்வைன் பர்ன், மெர்டித், பிரௌனிங் போன்றோரின் சிக்கலான சில யாப்பமைப்புகளுக்கு நூல்களில் குறிப்பு அளிக்கப் பெற்றிராது. இவற்றிற்குக் குறிப்பு அளிக்க இக்கொள்கை வழி வகுத்தது. ஆனால் இக்கொள்கையும் ஆழ்ந்த குறைபாடுகளைக் கொண்டது. தனிப்பட்ட வர்கள் தமக்குத் தோன்றியவாறு பாடல்களை வாசிக்க, இக் கொள்கை முழு உரிமையளிக்கிறது. கவிஞர்களுக்கிடையிலும் கவிதைத் துறைகளுக் கிடையிலும் நிலவும் வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் இது அகற்றி, செய்யுட்களனைத்தையும் ஒருசில ஒரே நிலையுடைய தாளங்களின் கீழ் அறுதியிடுகிறது. எல்லாக் கவிதையையும் மந்திரம் ஒதுவது போன்று வாயால் ஒதுவதை இது வரவேற்கிறது; இதனையே குறித்து நிற்கிறது. இக் கொள்கையால், நிறுவப்பெறும் ஒரே சீரான நிலை தற்சார்புடைய நிலையினின்று சற்றே மிகையானது; ஒலியும் இடையீடும் அமைந்த தொகுதி. இதில் ஒலியும் இடையீடும் ஒன்றை ஒன்று நோக்கிச் சமமாக்கப் பெற்றுள்ளன.

மூன்றாம் யாப்புக் கொள்கை 'ஒலிநிலை யாப்பு' (Acoustic Metrics) இதனை இன்று பரவலாக மதித்து வருகின்றனர். இது சோதித்தறியத்தக்க ஆய்வு முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆசிலோ கிராப் (Oscillograph) போன்ற அறிவியல் கருவிகளை அடிக்கடி பயன்படுத்துகிறது. இக்கருவிகள், கவிதையை ஒதும்போது எழும் ஒலியைப் பதிவு செய்வதோடு, அந்நிகழ்வையும் படமெடுக்கின்றன. அறிவியல்-ஒலி ஆய்வு நுட்பங்களை யாப்பு பற்றிய கல்விக்குப் பயன்படுத்தியவர்களில் ஜெர்மனியில் சீவர்ஸ், சாரன் (Saran) ஆகியோரையும் பிரான்

சில் வெரியரையும் (Verrier) அமெரிக்காவில் இ.டபிள்யூ. ஸ்கிரிப்சரையும் (E. W. Scripture) குறிப்பிடலாம். வெரியர் ஆங்கிலச் செய்யுட்களுக்கு இம்முறையைப் பயன்படுத்தினார். வில்பர். எல். ஷரம் (Wilbur. L. Schramm) எழுதிய 'ஆங்கிலச் செய்யுளுக்குரிய அறிவியல் கல்வி நெறிகள்' (Approaches to a Science of English Verse) என்ற நூல், இம்முறையால் விளைந்த சில அடிப்படைப் பயன்களைச் சுருக்கமாகக் கூறும். ஒலிநிலையாப்பு, யாப்பின் தனித்தனிப் பகுதிகளைத் தெளிவாக விளக்கியுள்ளது. எனவே, இன்று குரல் எடுப்பையும் உரத்த ஒலியையும் ஒலிநயத்தையும் ஒன்றோடொன்று குழப்புவதற்குக் காரணம் இல்லை. ஏனெனில் இவை, பேசுவோனது உடற்கூறு, அளவிடற்குரிய ஒலிச்செறிவு, ஒலி வீச்சு, வடிவம், பேசுவோனது ஒலி அலைக்கிடையுள்ள நேரம் ஆகியவற்றோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது. தாம் பௌதிகக் கருவிகளால் கண்டு பிடித்தவற்றை மிகத் தெளிவாகப் படமெடுக்கலாம்; அல்லது வரையலாம். ஒரு கவிதையை ஒதுங்கால் உண்மையில் நிகழும் ஒவ்வொரு நுட்பமான நிலையையும் இதன் வாயிலாகத் தெளிவாகக் கற்க இயலும். ஒருவன் குறிப்பிட்ட கவிதைப் பகுதியை ஒதும்போது, எவ்வளவு ஓசையுடன் எவ்வளவு நேரம் எத்தகைய குரல் எடுப்பு மாற்றங்களோடு ஒதுகிறான் என்பதை ஆசிலோகிராப் காட்டிவிடும். நில அதிர்ச்சியின்போது, நில நடுக்கக் கருவியின் (Seismograph) ஊசி வேகமாக ஊசலாடும். 'இழந்த சுவர்க்க'த்தின் முதலடியைப் படிக்கும்போது, இந்த ஊசலாட்டத்தை ஒத்த நிலையையே காட்டி நிற்கும். இந்நிலையை எய்தியது பெரும் பேரென்பதில் ஐயமில்லை. அறிவியல் சார்புடை மக்கள் (இவர்களில் பல அமெரிக்கர் உளர்) இக் கண்டு பிடிப்பிற்கு அப்பால் செல்ல இயலாது என்பர். எனினும் ஆய்வு கூட யாப்பு வெளிப்படையான நிலையிலேயே பொருளைப் புறக் கணித்து விடுகிறது. இவ்வாறு செய்தாக வேண்டியுள்ளது. ஒலி தொடர்ந்து செல்வதால் அசை என்பதே இல்லை. ஆசிலோகிராபினால் சொல்லின் எல்லையைக் காட்ட இயலாது ஆகையால் சொல் என்பதுமில்லை. குரல் எடுப்பு, உயிர் ஒலியாலும் சில மெய்யொலியாலும் அமைகிறது. இது பிற ஓசைகளால் எப்போதும் இடர்ப்படுகிறது. எனவே இன்னிசை என்பதுமில்லை என்ற முடிவுக்கு வருகிறது. ஒலிகளிடையே உள்ள உண்மையான காலவரம்பின் அளவு மிகவேறுபடுவதால் ஒரேசீரான நிலை அமையவில்லை என ஒலிநிலையாப்பும் காட்டுகிறது. ஒலி

நீட்டமும் குறுக்கமும் திட்டமானவையல்ல. ஆங்கில மொழியிலாகிலும் குறுகிய அசை, நெடிய அசையைவிட அமைப்பில் நீண்டதாக அமைந்துள்ளது. அழுத்தத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் உண்மையில் அழுத்தமுடைய அசை அழுத்தமற்ற அசையைவிட ஆழ்ந்து ஒலிக்கப்படுவதில்லை. ஆதலால் அழுத்தங்களிடையேயும் சோதித்தறியத்தக்க வேறுபாடுகள் அமையவில்லை.

இவ்விளைவுகளின் பயனை ஒருவர் உணர்ந்து ஏற்கலாம் எனினும், இந்த “அறிவியலின்” அடிப்படையே ஏற்புடைத்தன்று. எனவே இலக்கிய மாணவர்களுக்கு இது பயன்படாது. ஆசிலோகிராபினால் கண்டு பிடித்தவை யாப்புக் கல்விக்கு நேரடியாகப் பொருந்துபவை என்ற கொள்கை தவறானது. செய்யுள்-மொழியின் காலம் எதிர்நோக்கும் காலம். ஒரு குறிப்பிட்ட கால அளவித்குப் பின்னர் ஒரு ஒத்திசைவுச் சின்னம் அமைய வேண்டும் என எதிர்பார்க்கிறோம். ஆனால் இக்கால வரம்பு சரியாக அமையவேண்டும், அல்லது ஒத்திசைவுச் சின்னம், நாம் எண்ணும் கால அளவுவரை ஆற்றலுடையதாக அமைய வேண்டும் என்ற தேவையில்லை. காலம், அழுத்தம், குரல் எடுப்பு ஆகியவற்றில் அமையும் வேறுபாடுகள் திட்டமானவையல்ல; அவை சற்று கூடியும் குறைந்தும் அமையலாம். மேலும் இவ் வேறுபாடுகள் தற்சார்புடையவை என இசைநிலை யாப்பு கூறியது சரியே. ஆனால் ஒலிநிலை யாப்பிற்கும் இசை நிலை யாப்பிற்கும் ஒரு பொதுவான குறைபாடுண்டு. இவை முற்றிலும் ஒலியை—தனித்த ஒது முறையையோ பல ஒது முறைகளையோ—மட்டும் சார்ந்து நிற்கின்றன. ஒதுபவன் சரியாகவோ பிழையாகவோ ஓதலாம்; அவன் புதிய கூறுகளை இணைக்கலாம்; கவிதை அமைப்பைச் சிதறடிக்கலாம் அல்லது முற்றிலும் கருத்தில் கொள்ளாமல் இருக்கலாம். ஒலிநிலை, இசைநிலை யாப்புக் கொள்கைகள் இவற்றை மறந்து விடுகின்றன.

டாரியன் முடியிலே அமைதியாக

Silent upon a peak in Darien

என்ற அடியை யாப்பு அமைப்பின்படி வாசிப்பதானால் “Silent upon a peak in Darien” என்று வாசிக்கலாம். அதை உரை நடைபோல் வாசிக்கும்போது “Silent upon a peak in Darien” என்று வாசிக்கலாம். யாப்பு அமைப்புக்கும் உரைநடைக்கும் இடைப்பட்ட நிலையில் பலவாறு வாசிக்கலாம். “Silent”

என்று வாசித்தால் ஆங்கில மொழி பேசுபவர்களது இயல்பான பேச்சு நிலைக்கு எதிராக அது அமைவதாக உணர்கிறோம். முந்தின அடிகளிலிருந்து யாப்பு அமைப்பு வேறோர் நிலைக்கு மாற்றப்படுவதாக உணர்கிறோம். இந்த இரு எல்லைக் கோடுகளுக்கும் இடைப்பட்டதர்கச் சுழலும் குரல் ஏற்றம் (Hovering accent) அமையும். ஒதுகிறவன் எவ்வாறு ஒதினாலும், ஒரு குறிப்பிட்ட ஒதுமுறையை யாப்புபற்றிய பகுப்பாய்வுக்கு இடமாகக்கொள்வது பொருந்தாது. யாப்பு மாதிரிக்கும் உரைநடை ஒத்திசைவுக்கும் இடையே உள்ள மாறுபாடாகிய இழுப்பிலேயே யாப்பின்நிலை அமைகிறது.

ஒலிநிலை யாப்பு அல்லது இசைநிலை யாப்பை மட்டும் கொண்டு செய்யுள் அமைப்பை அணுகி உணர இயலாது. யாப்புக் கொள்கையில் செய்யுளின் பொருளை மறந்துவிட இயலாது. இசைநிலை யாப்பு வல்லுநர்களில் ஒருவரான ஜார்ஜ். ஆர். ஸ்டீவர்ட் (George. R. Stewart) கூறுவதை எடுத்துக் காட்டலாம். இவர் கருத்துப்படி செய்யுள் பொருள் இன்றி அமைய இயலும். ஏனெனில், யாப்பு பொருளைச் சாராது அமைந்துள்ளது. பொருளை முற்றிலும் கவனியாது ஒரு செய்யுளடியின் யாப்பமைப்பை உருவாக்க நாம் முயலலாம். மொழியை உணராமல் செய்யுளைக் கேட்கும் ஒரு அயல் மொழியாளனது கண்ணோட்டத்தை நாம் கொள்ளவேண்டும் என்ற சித்தாந்தத்தை வெரியர், சாரன் ஆகியோர் வகுத்துள்ளனர். இந்தச் சித்தாந்தம் நடைமுறை நிலை நிற்க இயலாது. இதை ஸ்டீவர்ட், உண்மையில் ஒதுக்கித் தள்ளினார். அவர், இதனைப் பயன்படுத்தினால் இலக்கிய யாப்புக் கல்விக்குக் கேடுதரும் பயன் விளையும் என்று கருதினார். நாம் பொருளைப் புறக்கணிக்கும்போது, சொல், சொற்றொடர் ஆகியவற்றைப் பற்றிச் சிந்திப்பதில்லை. இதனால் வெவ்வேறு ஆக்கியோர்களின் செய்யுட்கிடையே நிலவும் வேறுபாடுகளைப் பகுத்தாயும் வாய்ப்பையும் இழக்கிறோம். நாமாக அமைக்கும் சொற்றொடர்த் தொகுதிக்கும் ஒத்திசைவுத் தூண்டலுக்கும் சொற்றொடர்ப் பிரிவுகளால் அமைவுறும் உண்மையான பேச்சு ஒத்திசைவிற்கும் இடையில் உள்ள மாறுபாட்டாலேயே ஆங்கிலச் செய்யுள் பெரிதும் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. செய்யுளின் பொருள் தொடர்பை அறிந்திருந்தால் மட்டுமே சொற்றொடர் தொகுதி யால் அமையும் பிரிவைத் திட்டப்படுத்த முடியும்.

ஆகையால் ரஷிய புற அமைப்பாளர்கள், யாப்பை முற்றிலும் புதிய அடிப்படையில் அமைக்க முயன்றனர். சீர் (Foot) என்ற சொல் தக்கதாக அமையவில்லை என்று அவர்கள் கருதினர். ஏனெனில் சீர்கள் இன்றி அமையும் செய்யுட்கள் பல உண்டு. தற்சார்பான நிலையில் பெரும்பாலான செய்யுட்களும் ஒரே சீரானவை என்று கூறலாம். எனினும் ஒரே சீரான நிலையை ஒரு சில குறிப்பிட்ட வகைச் செய்யுட்களுக்கேயுரியது என வரையறுத்துள்ளனர். இந்நிலையைச் சோதித்தறிய இயலாது. இக்கொள்கைகள் அனைத்தும் அடிப்படைக் கூறைத் தவறாக விளக்குகின்றன என அவர்கள் வாதாடுகின்றனர். சில அழுத்தமுள்ள அசைகளைச் (அளவியல் முறைப்படி நெடிய அசை) சூழ்ந்து தொகுக்கப்பெற்ற பகுதிகளாக மட்டும் செய்யுளைக் கருதினால், கவிதையல்லாத மொழியியல் விளக்கங்களிலும் இதே பிரிவுகளையும் இதே பிரிவுகளாலான ஒழுங்குகளையும் காணலாம். ரஷியர் தழுவும் பொதுவான கெஸ்டால்டின் அமைப்புக் (Gestalt) கொள்கைப்படி, ஒத்திசைவின் அடிப்படைக் கூறு சீர் அன்று, முழு அடியேயாகும். சீர் தனித்து நிற்க இயலாது; அது முழுச் செய்யுளோடு தொடர்புடைய நிலையில் மட்டுமே நிற்கும். ஒவ்வொரு அழுத்தமும் செய்யுளில் அது அமையும் இடத்திற்கேற்ப—அதாவது முதலர்வதோ இரண்டாவதோ மூன்றாவதோ சீரில் அமைவதற்கு ஏற்ப—தனித் தன்மைகள் பெற்றமைந்திருக்கும். செய்யுளை ஒழுங்குபடுத்தும் ஒருமைப்பாடு, மொழிக்கு மொழி, யாப்பிற்கு யாப்பு, வேறுபடுகிறது. அது குரல்எடுப்புகள் தொடர்ந்தமைந்த இன்னிசையாக இருக்கலாம். எளிய செய்யுட்களை உரைநடையினின்று வேறுபடுத்தும் அடையாளமாக அது அமையலாம். ஒரு எளிய செய்யுள் பகுதியைச் செய்யுள் என நாம் அதன் சூழல், அச்சேற்றிய முறை ஆகிய வற்றின் வாயிலாக நாம் அறிந்து கொள்ள இயலாவிடில், அதை உரைநடையாகவே வாசிக்கலாம். அதை உரைநடையினின்று உண்மையாகவே வேறுபடுத்த வேண்டாம். அதை வேறுவிதமாக வாசித்தால்—அதாவது வேறுபட்ட ஸ்தாயியில் வாசித்தால்—அதையே செய்யுளாக வாசிக்கலாம். ஸ்தாயி இருபகுதிகளையுடையது என இவர்கள் எப்போதும் விரிவாக விளக்குவர். அதை அகற்றிவிட்டால் செய்யுள் செய்யுளாக அமையாது. வெறும் ஒத்திசைவுடைய உரைநடையாக மாறிவிடும்.

சா.நாரணச் செய்யுளின் யாப்புக் கல்வியில் (யாப்பு) மாதிரிகளுக்கும் பேச்சு ஒத்திசைவுக்கும் இடையே நிலவும் தொடர்

பைக் கற்க, ரஷியர் புள்ளி விவரத்தைப் பயன்படுத்துகின்றனர். வேண்டுமென்றே சுமத்தப்பெற்ற யாப்பையும் சாதாரணப் பேச்சின் ஒத்திசைவையும் இணைக்கும் பெரும் மாதிரியாகச் செய்யுளைக் கொள்கின்றனர். செய்யுள், அன்றாட மொழி யமைப்பை வலிந்து ஒழுங்கு படுத்துகிறது என நமது உள்ளங் கொள்ளும் வகையில் ரஷியர் உரைக்கின்றனர். 'ஒத்திசைவுத் தூண்டலை' அவர்கள் மாதிரியினின்று வேறுபடுத்துகின்றனர். மாதிரி நிலைத்தது; வரைபட நிலையுடையது. ஒத்திசைவுத் தூண்டல் இயக்கமும் வளர்ச்சியும் உடையது. இவற்றைத் தொடர்ந்து பிறநிலைகளும் அமையவேண்டும் என நாம் எதிர் பார்க்கிறோம். 'நாம் காலத்தை மட்டுமன்று, கலைப்படைப்பின் மற்றைய கூறுகள் அனைத்தையும் ஒழுங்கு படுத்துகிறோம். இவ்வாறு கொள்ளப் பெற்ற ஒத்திசைவுத் தூண்டல் சொற் களைத் தேர்வதிலும் சொற்றொடரை அமைப்பதிலும் பொது வான பொருள் நிலையிலும் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது.

இங்கு பயன்படுத்தப் பெறும் புள்ளிவிவரமுறை மிக எளியது. பகுத்தாய வேண்டிய ஒவ்வொரு கவிதையிலும் அல்லது கவிதைப் பகுதியிலும் எத்தனை விழுக்காடு அசைகள் அழுத்தம் பெற்றமைந்துள்ளன என்பதை ஒருவர் கணக் கிடுவார். ஐஞ்சீர் அடியில் செய்யுள் முற்றிலும் ஒழுங்காக அமையும் முதல் அசையில் -0- விழுக்காடும் இரண்டாவதில் 100 விழுக்காடும் மூன்றாவதில் -0- விழுக்காடும் நான்காவதில் 100 விழுக்காடும் என இவ்வாறு அமைந்ததாகப் புள்ளிவிவரம் காட்டிச் செல்லும். அசைகளின் எண்ணிக்கைக்கு ஒருகோடும் அதற்கு எதிரில் செங்குத்தாக விழுக்காடுக்கு இன்னொருகோடும் வரைந்து, வரைபட நிலையில் காட்டலாம். இத்தகைய ஒழுங்கு டைச் செய்யுள் மிகச் சலிப்பைத் தருவதால் அருகியே அமை கிறது. ஒரு மாதிரிக்கும் அதனைச் செய்யுளில் அமைப்பதற்கும் இடையே மாறுபாடு அமைவதைப் பல செய்யுட்களும் காட்டு கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக உரைநடைச் செய்யுளில் முதல் அசையில் அமையும் குரல் ஏற்றத்தின் எண்ணிக்கை மிக்கமை யலாம். இந்நிலையை, 'நெடில் குறில் ஈரசைச்சீர்' எனவோ 'சுழலும் குரலேற்றம்' எனவோ 'மாற்றுநிலை' எனவோ விளக் கலாம். ஒரு படத்தில், வரைபடம் தட்டையாகத் தோன் றலாம். ஐஞ்சீரடியாகவோ அவ்வாறு அமையவேண்டும் என்றோ அமைக்கப் பெற்றிருந்தால் வரைபடம், 2, 4, 6, 8 என்ற

அசைகளை நோக்கிச் சென்று எழுச்சி நிலையுடையதாக அமையும். திட்டமாக, இந்தப் புள்ளிவிவர முறை தன்னில் தானே முடிவடைவதன்று. ஆனால் முழுக் கவிதையையும் கருத்தில் கொள்ளும் பயனும், அதன் மூலம் சில அடிகளில் தெளிவாகக் காட்டப்பெற இயலாத நிலைகளை வெளிப்படுத்தும் பயனும் உண்டு. வெவ்வேறு கல்வித்துறைகளுக்கும் ஆக்கியோருக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடுகளை ஒரே கண்ணோட்டத்தில் காட்டும் பிறிதொரு பயனும் இதற்குண்டு. சிறப்பாக ரஷியாவில் இம் முறை நன்முறையில் பயன்படுகிறது. ஏனெனில் ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் ஒரு குரல் ஏற்றம் மட்டுமே உண்டு. (துணைக் குரலேற்றம் அழுத்தமன்று; அவை உயிர்க்கும் நிலையால் அமைந்தவை.) அதே வேளையில் ஆங்கிலத்தில் உள்ள சிறந்த புள்ளிவிவரமும் ஓரளவு சிக்கலானது. ஏனெனில் அது இரண்டாம் நிலைக் குரலேற்றத்தையும், சொல்லுக்கு முன்னும் பின்னும் வரும் அசை நிலைகளையும் கருத்தில் கொள்கிறது.

சிறந்த யாப்பமைப்பை, வெவ்வேறு துறைகளும் வெவ்வேறு ஆக்கியோரும் வெவ்வேறு விதமாக நிறைவேற்றுகின்றனர். ஒவ்வொரு துறைக்கும்—சில வேளைகளில்—ஆக்கியோருக்கும் உரிய தனிப்பட்ட யாப்புச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் நிலவின. ஏதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட யாப்புக் கொள்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு துறைகளையும் ஆக்கியோர்களையும் மதிப்பிடுவது தக்கதன்று—இவ்வாறு ரஷிய யாப்பறிஞர் பெரிதும் வற்புறுத்தினர். வெவ்வேறு சுட்டிக்காட்டு நிலைகளுக்கிடையே நிகழ்ந்த தொடர்பான போராட்டமாக யாப்பின் வரலாறு தோன்றுகிறது. ஒரு நிலை எல்லை மீறிச் செல்லும்போது மற்றொன்று அதனிடத்தைப் பெறுகிறது. மொழி அமைப்பிற்கும் யாப்பிற்கும் இடையிலுள்ள பெரும் வேறுபாடுகள் பற்றி ரஷியர், பயன்படும் நிலையில் வலியுறுத்துகின்றனர். வழக்கமாக அசையியல், குரலேற்றநிலை, அளவுநிலை, என யாப்பு முறையைப் பகுக்கும் வகுப்பு முறை குறைவுடையது மட்டுமன்று, தவறானது. எடுத்துக்காட்டாக அசையியல், அளவுநிலை, குரலேற்றம் என்ற மூன்று கொள்கைகளும் செர்பிய—குரேஷிய (Serbo—Croat) பின்னிஷ் (Finnish) மொழிக் காப்பியச் செய்யுளில் இடம் பெறுகின்றன. தூய அளவுநிலையின்பாற்பட்டதாகக் கருதப்பெறும் லத்தீன் யாப்பு, நடைமுறையில் குரல் ஏற்றத்திற்கும் சொல்வரையறைகளுக்கும் அளிக்கப்படும்

கவனத்தால் பெருமளவு சீர்திருத்தப் பெறுகிறது எனத் தற்கால ஆய்வுகள் சுட்டிக் காட்டும்.

[ஒத்திசைவின் அடிப்படைக் கூறுக்குத்தக மொழிகள் வேறுபடுகின்றன. ஆங்கிலத்தில் ஒத்திசைவு, அழுத்தத்தால் தெளிவாகத் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. ஆயின் ஆங்கிலத்தில் அளவுநிலை, குரல் ஏற்றத்திற்குக் கீழ்ப்பட்டுள்ளது. சொல்வரையறைகளும் ஒத்திசைவை அமைப்பதில் சிறந்த பங்கு வகிக்கின்றன. தனியசையால் ஆக்கப்பெற்ற செய்யுள் அடிக்கும் பல அசைச் சொற்களால் ஆக்கப்பெற்ற செய்யுள் அடிக்கும் இடையே ஒத்திசைவு நிலையில் அமைந்த வேறுபாடு குறிப்பிடத்தக்கது.] செக் மொழியில் சொல்வரையறையே ஒத்திசைவுக்கு அடிப்படை. இது எப்போதும் அழுத்தத்துடன் இணைந்தே வரும். ஆனால் ஒத்திசைவு அளவு அமைந்தோ அமையாமலோ இருக்கும். அது வேறுபடுகின்ற கூறாகும். சீன மொழியில் குரல் எடுப்பே ஒத்திசைவுக்குரிய முக்கியமான அடிப்படை. பழைய கிரேக்க மொழியில் அளவுநிலையே ஒத்திசைவை அமைக்கும் நெறி. அதில் குரல் எடுப்பும் சொல்வரையறையும் அமைந்தும் அமையாமலுமிருக்கலாம். இவை வேறுபடுக்கும் கூறுகள்.

ஒரு குறிப்பிட்ட மொழி வரலாற்றில் பழைய யாப்பு முறைகள் மாறி வேறு யாப்பு முறைகள் அவற்றின் இடத்தைப் பெறலாம் எனினும், முன்னேற்றம் பற்றிப் பேசுவோ பழைய யாப்பு முறைகளைத் தவறான கேலிப் பாட்டுகள் எனவோ, அவை பின்னால் அமைக்கப் பெற்ற முறைகளை ஓரளவு ஒத்தவை எனவோ, பழித்துரைக்கலாகாது. ரஷியாவில் நெடுங்காலமாக அசையியல் ஆற்றல் பெற்றிருந்தது. அங்குமே செக் மொழியில் அளவுநிலை யாப்பு இருந்தது. சாசர் முதல் சரே (Surrey) வரையுள்ளவர்களது ஆங்கிலச் செய்யுளின் யாப்பு வரலாற்றுக் கல்வியைப் பெரிதும் மாற்றியமைக்கலாம். லிட்கேட் (Lydgate), ஹாவ்ஸ் (Hawes), ஸ்கெல்டன் (Skelton) போன்றோர் குறைவுடைக் கவிதைகளை எழுதவில்லை. அவர்கள் தங்களுக்கேற்ற மரபுகளைப் பின்பற்றினர். சிட்னி, ஸ்பென்சர், காபிரியேல் ஹார்வி (Gabriel Harvey) போன்ற தனிச் சிறப்புப் பெற்றவர்கள், ஆங்கிலத்தில் அளவு நிலையாப்பைப் புகுத்த முயன்றனர். இவ்வாறு பெரிதும் எள்ளிநகையாடப் பெற்ற இத்தகைய முயற்சியை ஆதரித்துக் காரணமும் காட்டப் பெறலாம். பயனற்ற இம்முயற்சிகள் வரலாற்று நிலையிலாவது.

முதன்மை பெற்றவை. ஏனெனில் இது மிகப் பழைய ஆங்கிலச் செய்யுளுக்குரிய அசைக் கட்டுப்பாட்டை உடைத்தெறிந்தது.

(யாப்பின் ஒப்புமை வரலாற்றை அமைக்க முடியும். அன்றையின் மெய்யே (Antoine Meillet) என்ற பிரசித்த பெற்ற பிரஞ்சு மொழியியல் வல்லுநர், 'கிரேக்கயாப்பின் இந்தோ-ஐரோப்பிய தோற்ற நிலை' (Les Origines Indoeuropeennes des metres grecs) என்ற தமது நூலில் இந்தோ-ஐரோப்பிய யாப்பு முறையை அமைக்கும் நோக்குடன், வேதகால யாப்பைப் பழைய கிரேக்க யாப்பு முறையுடன் ஒப்பிட்டார். விசித்திரமான கடின அளவு நிலையுடைய சொல்லோடு அசையடியை இணைக்கும் இந்தப் பழைய அமைப்புடன் யூகோஸ்லாவியக் (Yugoslav) காப்பியச் செய்யுள் மிக உறவுடையது என ரோமன் ஜேக்கப்ஸன் காட்டியுள்ளார்.) பல்வேறு வகைப்பட்ட நாடோடிச் செய்யுட்களைக் கண்டுபிடித்து அவற்றிடையே வேறுபாட்டை அமைக்க இயலும். காப்பியக் கதைப் பாட்டுரையையும் உணர்ச்சிப் பாடலில் பயன்படுத்தப்பெறும் இன்னிசைச் செய்யுளையும் மிக நுட்பமாக வேறுபடுத்த வேண்டும். எல்லா மொழிகளிலும் காப்பியச் செய்யுள் பழமையை நாகும் தன்மையுடையது. ஆனால் இசைப்பாக்கள் (Song Verse) மொழியின் ஒலியியல்புகளோடு மிக நெருங்கிய தொடர்புடையவை. இவை தேசத்தின் மொழி வேறுபாட்டைத் தழுவி நிற்கும். தற்காலச் செய்யுட்களில் கூட மேடைப் பேச்சுக்கும் உரையாடலுக்கும் இன்னிசைச் செய்யுட்களுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாடுகளைச் சிந்தையில் கொள்வது இன்றியமையாதது. இவ்வேறுபாடுகளை ஆங்கில யாப்பறிஞர் பலரும் கருத்தில் கொள்வதில்லை. இவர்கள் இசைநிலைக் கொள்கையின் செல்வாக்கினால் இசைப்பாக்களில் மூழ்கியவராவர்.

புத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ரஷிய உணர்ச்சிப்பாடல் பற்றிய சிறந்த ஆய்வில் போரிஸ் ஈக்கன்பாம் (Boris Eikhenbaum) இன்னிசையுடன் பாடுவதற்கு அமைந்த செய்யுளில் ஸ்தாயி பெறும் இடம் பற்றிப் பகுத்தாய முயன்றார். ரஷியப் புதுமை உணர்ச்சிப் பாடல் எவ்வாறு முச்சீர் அளவுகளையும் வியப்பு, வினா நிலை போன்ற சொற்றொடர் அமைப்புகளை ஸ்தாயி-திட்டங்களையும் இணைநிலை போன்ற சொற்றொடர் அமைப்புகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளன என்பதை அவர் மிகச் சிறந்த முறையில் காட்டுகிறார். ஆனால் பாடுவதற்கென அமைந்த

பாவில் ஸ்தாயியின் ஆக்க ஆற்றல் பற்றித் தாம் கொண்டிருந்த முக்கியமான கருத்தை அவர் நிறுவவில்லை என்பது நம் கருத்து.)

ரஷியரது கொள்கையிலுள்ள பல அம்சங்களைக் குறித்து நாம் ஐயுறலாம். ஆனால் இவை ஒருவகையில் ஆய்வுகூட நெருக் கடியினின்றும் மற்றொரு வகையில் இசைநிலை யாப்பின் தற்சார்புடைய நிலையினின்றும் தப்பும் வழியை வகுத் தளித்தன என்பதை மறுக்க இயலாது. இவற்றில் பல தெளி வற்று, மாறுபட்ட கருத்துக்களுக்கு இடமளித்து நிற்கின்றன. ஆனால் இன்று யாப்பு, மொழியியலோடும் இலக்கியப் பொருளியலோடும் தனக்குரிய தொடர்பை மீண்டும் புதுப்பித்துள்ளது. பொருளினின்று பிரிக்காமல் ஓசையையும் யாப்பையும் கலைப் படைப்பின் முழுநிலையின் கூறுகளாகவே கருதி, கற்கவேண்டும்.

மொழிநடையும் மொழிநடை இயலும்

மொழியே இலக்கியக்கலைஞன் பயன்படுத்தும் பொருள். செதுக்கப் பெற்ற சலவைக் கல்லைச் சிற்பம் எனக் கூறுவது போன்று, ஒவ்வொரு இலக்கியக் கலைப்படைப்பும் ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியினின்று தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது எனலாம். ‘ஆங்கிலக் கவிதையும் ஆங்கில மொழியும்’ (English Poetry and English Language) என்ற தமது சிறு நூலில் எப். டபிள்யூ. பாற்றிசன், இலக்கியம் மொழி வரலாற்றின் ஒரு பகுதியாகவும் அதனையே முற்றிலும் சார்ந்தமைந்ததாகவும் உள்ளது என விவாதித்தார். “ஒரு கவிதையில் அமைந்துள்ள அக்காலத்திற்குரிய சிறப்புக் கூறுகளை, கவிஞனை வைத்துக் காண இயலாது; அக்கால மொழியை வைத்தே காணவேண்டும். கவிதையின் உண்மையான வரலாறு, வழிவழியாகக் கவிதைகள் எழுதப் பெற்று வந்த மொழி வகையில் ஏற்படும் மாற்றங்களின் வரலாறேயாகும். மொழியில் ஏற்படும் இந்த மாற்றங்கள், சமுதாய அறிவியல் போக்குகளால் ஏற்பட்டவை” என்பார். கவிதை வரலாறு மொழி வரலாற்றோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது என்பதை நிறுவத்தக்க சான்றினை பாற்றிசன் காட்டுகிறார். ஆங்கிலக் கவிதையின் பரிணாமத்தில் நிச்சயமாக, எலிசு பெத்துக் கால மக்களது மொழியின் நெகிழ்ந்த மிதவை நிலையையும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு மொழியில் பயின்ற தெளிவையும் விக்டோரிய கால ஆங்கிலத்தில் அமைந்துள்ள தெளிவற்ற பன்முக நிலையையும் காணலாம். கவிதை வரலாற்றில் மொழியியல் கொள்கைகள் முக்கியமான இடம் பெறுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, நேர்பொருள், தெளிவு, அறிவியல் நுட்பம் ஆகியவற்றை வலியுறுத்தும் ஹோப்ஸின் பகுத்தறிவுக் கொள்கை ஆங்கிலக் கவிதையை நேரடியாகப் பரதிக்காவிட்டாலும் அதில் ஆழமாகப் பதிந்துள்ளது.

ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குரிய அரசியல், சமுதாய, சமயப் பாங்குகள் அல்லது அக்கால நாடு, தட்ப வெட்பநிலை

போன்றவற்றை அறிய வழக்கமாகச் செய்யப்படும் பகுப்பாய்வுகள், அக்கால இலக்கிய வரலாற்றை அறிய எத்தகையப் பயனளிக்குமோ, அத்தகையப் பயனை அக்கால மொழிநிலை பற்றிய பகுப்பாய்வும் நமக்கு அளிக்கும் என்ற கருத்தைத் தெரிவித்த காரல் வாஸ்லருடன் (Karl vossler) பிறரும் சேர்ந்து வாதிக்கலாம். ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டில் அல்லது காலத்தில் பல மொழி மரபுகள் தலைமை நிலையை அடையப் போராடலாம். இத்தகைய நாட்டையும் காலத்தையும் பொறுத்த வரையில், கவிஞன் எந்த மொழி வழக்கைப் பயன்படுத்துகிறான் என்பதும் மொழி வழக்குகளுக்கு நேராக அவன் கொண்டுள்ள போக்கும் தொடர்பும் அந்த மொழி வழக்கின் வளர்ச்சிக்கு மட்டுமல்ல, அக் கவிஞனின் இலக்கியத்தை அறிவதற்கும் இன்றியமையாதவை. இத்தாலிய நாட்டில் மொழி பற்றிய வினாவை, இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநர் புறக்கணிக்க இயலாது. வாஸ்லர் தமது இலக்கியக் கல்வியை, 'பிரெஞ்சு மொழி வளர்ச்சியார்ம் கண்ணாடி காட்டிய பிரஞ்சுப் பண்பாடு' (Frankreichs kultur im Spiegel Seiner Sprachentwicklung) முழுவதிலும் நன்கு பயன் படுத்தியுள்ளார். ரஷிய நாட்டில், தற்கால ரஷிய மொழியில் உள்ள பல்வேறுபட்ட மொழி நிலைகளை அதாவது, சமயத்துறை, ஸ்லாவோக்கிய மொழி, பெரும்பாலார் மொழி வழக்கு, கலிசியம் (Gallicisms) டீட்டானியம் (Teutonisms) போன்ற நிலைகளை புஷ்கின் பயன் படுத்தியுள்ள பாங்கை, விக்டர் வினோகிரோடோவ் (Viktor vinogradov) நுட்பமாகப் பகுத்தாய்ந்தார்.

எனினும் பாற்றிசனின் கருத்து மிகைப் படுத்தப் பெற்றுள்ளது என்பதில் ஐயமில்லை. மொழியில் ஏற்படும் மாற்றங்களைக் கவிதை மறைமுகமாக வெளிக்காட்டுகிறது. என்ற கருத்தை ஏற்க இயலாது. மொழியும் இலக்கியமும் ஒன்றை ஒன்று தழுவி அமைந்துள்ளன என்பதை நாம் ஒரு போதும் மறந்துவிடலாகாது. மொழி வளர்ச்சியில் இலக்கியம், ஆழ்ந்த செல்வாக்குக் கொண்டுள்ளது. லூதர் (Luther), கதே, புதுமையாளர்கள் ஆகியோரது செல்வாக்கு இல்லாது தற்கால ஜெர்மானிய மொழி இன்றைய நிலையை எவ்வாறு அடைய இயலாதோ அவ்வாறே, நவீன செவ்விய இலக்கியம் இன்றித் தற்கால பிரஞ்சு ஆங்கில மொழிகள் இப்போதைய நிலையை எய்த இயலாது.

இதற்கு மாறாக, இலக்கியத்தை அக்கால அறிவுநிலை, சமுதாயநிலை ஆகியவற்றின் செல்வாக்கினின்று பிரித்துப் பேசுவதும் பொருத்தமற்றது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் கவிதை துலக்கமும் தெளிவும் உடையது. ஏனெனில் அக்கால மொழி, துலக்கமும் தெளிவும் பெற்றிருந்தது என பாற்றிசன் விவாதிக்கிறார். இவர் கருத்துப்படி, கவிஞர்கள் பகுத்தறிவுடையவர்களாயினும் அல்லராயினும் அவர்கள் ஏற்கெனவே அமைந்த கருவியையே பயன்படுத்த வேண்டும். பகுத்தறிவற்ற நிலையிலோ பகுத்தறிவுக்கு எதிரான நிலையிலோ உலகைப்பற்றிக் கருதுபவர்கள், கவிதையின் சொல் வண்ணத்தை எவ்வாறு மாற்ற இயலும் அல்லது அவர் காலக் கவிதைச் சொல் வண்ணத்திற்கு முந்திய நிலையை எவ்வாறு அடைய முடியும் என்பதை பிளேக், கிறிஸ்டோபர் ஸ்மார்ட் போன்றோர் காட்டியுள்ளனர்.

பலமொழி இலக்கியங்களையும் கருத்தில் கொண்டு, கருத்துக்களின் வரலாற்றை மட்டுமல்ல, இலக்கிய வகைகள், யாப்பு அமைப்புகள், இலக்கியத்தின் அடிப்படை நோக்கங்கள் ஆகியவற்றின் வரலாற்றையும் எழுத முடியும் என்ற கருத்தே இலக்கியம் முற்றிலும் மொழியைச் சார்ந்தமையவில்லை என்பதை விளக்கி விடுகின்றது. கவிதையை ஒரு புறமும் நாவல் நாடகம் என்பவற்றை மறுபுறமும் அமைத்து ஒருவர் தெளிவாக வேறுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும். பாற்றிசன் கவிதையையே உள்ளத்தில் கொண்டு பேசினார். செறிந்த அமைப்புள்ள கவிதை மொழியின் ஒலியோடும் பொருளோடும் மிக நெருங்கிய தொடர்புடையது என்பதை மறுப்பது கடினம்.

இதற்குரிய காரணங்கள் ஓரளவு தெளிவானவை. யாப்பு மொழியின் ஒலிப் பண்பை அமைக்கிறது. உரைநடை ஒத்திசையை ஒழுங்குபடுத்தி, ஓரளவு ஒரே சீரான நிலையைப் பெறுமாறு செய்கிறது. இவ்வாறு அசையின் மாத்திரை அளவுகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்பை எளிதாக்குகின்றது. குரல் நயத்தை வெளிப்படுத்த உயிரெழுத்தினை அளபெடுக்கச் செய்து வேகத்தைக் குறைக்கின்றது. ஸ்தாயி (Intonation), பேச்சின் இனிமை இவற்றை எளிமைப்படுத்தி ஒழுங்கு படுத்துகிறது. இவ்வாறு சொற்களைச் சரியான நிலையில் அமைப்பதற்கும் அவற்றைச் சுட்டுவதற்கும் அவற்றின் ஓசைக்கு நேராக நம் கவனத்தைத் திருப்புவதற்குமே யாப்பு தன் செல்வாக்கைப் பரப்பு

கின்றது. நல்ல கவிதையில் சொற்களின் இடையிலுள்ள உறவு மிகவும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

கவிதையின் பொருள், சூழலைப் பொறுத்தது. ஒரு சொல், அகராதிப் பொருளைமட்டும் கொண்டதன்று. அது ஒரு பொருள் குறிக்கும் பல சொற்கள் பல பொருள் தரும் ஒருருவச் சொற்கள் ஆகியவற்றின் நிலைகளையும் தாங்கி நிற்கின்றது. சொற்கள் பொருளை மட்டும் உடையனவாக அமைந்து விடுவதில்லை. அதோடு அச்சொல்லோடு ஒலி, பொதுப் பொருள், தோற்றம் ஆகியவற்றில் ஒத்த சொற்களின் பொருளையும் கொண்டமை கின்றது. சில வேளைகளில் அவற்றோடு முரண்பட்ட, அவற்றினின்று நீக்கிய சொற்களின் பொருளையும்கூடத் தந்து நிற்கின்றன.

இவ்வாறு மொழிக் கல்வி, கவிதையைக் கற்கும் மாணவனுக்கு விஞ்சிய முதன்மையுடையதாக அமைகிறது. ஆனால் மொழிக்கல்வி என்று கூறும்போது நிச்சயமாக நாம் வழக்கமாக மொழியியல் வல்லுநர் கவனத்தில் கொள்ளாத அல்லது புறக்கணித்த நிலைகளையே கருத்தில் கொண்டு பேசுகிறோம். பல இலக்கிய மாணவர்க்கும் வரலாற்றுச் சொல்லிலக்கணமோ வரலாற்று ஒலிக்கோளியலோ தொடர்புடையதன்று. யாப்பு, ஈற்றிசை இவற்றின் வரலாற்றில் வரும் உச்சரிப்பு பற்றிய ஒரு சில வினாக்களைத் தவிர தற்கால இலக்கிய மாணவனுக்கு வரலாற்றுச் சொல்லிலக்கணம் அல்லது ஒலிக்கோளியல் அல்லது ஆய்வுநிலை ஒலியியல் கூட அதிகப் பயனுடையதன்று. ஆனால் ஒரு தனிப்பட்ட மொழியியல் தேவைப்படும். முதலாவதாக அகராதியியல்(Lexicology)அதாவதுபொருளும்அதன்மாற்றமும் பற்றிய கல்வி அவனுக்குத் தேவை. பல பழைய சொற்களின் பொருள் பற்றித் தகுந்த அறிவைப் பழைய ஆங்கிலக் கவிதையைக் கற்கும் மாணவன், பழைய ஆங்கில அகராதியின் துணையின்றிப் பெற இயலாது. அவன் மில்டனின் லத்தீன் மயமாக்கப் பெற்ற சொல்தொகுதியையோ ஹாப்கின்ஸ் அமைத்த டீட்டானியச் சொல்லமைப்புகளையோ புரிந்துகொள்ள, சொல்மரபு கூட அவனுக்குத் துணை புரியலாம்.

தனிப்பட்ட சொற்களையோசொற்றொடர்களையோ அறிந்து கொள்வதற்கு மட்டுமே மொழியியல் கல்வி முதன்மையாகப் பயன்படும் என வரையறுக்கலாகாது. இலக்கிய மொழியின்

எல்லா நிலைகளோடும் தொடர்புடையது. முதலில், இலக்கியப் படைப்பு ஒலிகளால் அமைந்த ஒழுங்கமைப்பு. எனவே ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியின் ஒலி அமைப்பிலிருந்து இலக்கியம் ✓ தேர்ந்தெடுக்கிறது. இன்னொசை, ஒத்திசைவு, யாப்பு ஆகியவை பற்றி நாம் செய்யும் ஆராய்ச்சிகள், இத்தகைய பல சிக்கல்களை மொழியியல் முறையில் சிந்திக்க வேண்டியது மிகத் தேவை என்பதைக் காட்டுகின்றன. யாப்பு அமைப்புகளை ஒத்து நோக்கவும் ஒலி அமைப்புகளை நன்கு பகுத்தாயவும் ஒலிக் கோளியில் இன்றியமையாததாகத் தோன்றுகிறது.

இலக்கிய நோக்கிற்கு மொழியின் ஒலியை அதன் பொருளினின்று வேறுபடுத்தலாகாது. மொழியியல் பகுப்பாய்வுக்குப் பொருளின் அமைப்பே துணை புரியும். இலக்கியப் படைப்புக்கோ இலக்கியப் படைப்புகளின் தொகுதிக்கோ இலக்கணம் வகுக்கும் போது ஒலிக்கோளியல், சொற்களின் வேறுபட்ட உருவங்கள் முதலியவற்றில் தொடங்கி, சொல்தொகுதியை—அதாவது, கீழ்நிலை மக்களின் மொழி, இடத்தால் வேறுபடும் மொழி, பழைய மொழி வழக்கு, புதிய சொற்கள் ஆகியவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு, சொற்றொடர் நிலைக்குச் (எடுத்துக்காட்டு: சொற்றொடர் ஒழுங்கை மாற்றுதல், முரண் சொற்களால் முரண் கருத்துக்களைக் குறிப்பிடுதல், ஒத்த கருத்துக்களை ஒத்த சொற்களால் கூறுதல்) செல்லலாம்.

இலக்கியத்தின் மொழி நிலையை இரு முறைகளின் அடிப்படையில் கற்கலாம். இலக்கியத்தை மொழியியல் வரலாற்றிற்குரிய ஆதாரச் சான்றாக மட்டும் நாம் பயன்படுத்தலாம்; எடுத்துக்காட்டாக 'ஆந்தையும் வண்ணப் பறவையும், (The owl and the Nightingale), 'சர். காவைனும் பசிய வீரப் பெருந்தகையும்' (Sir Gawain and the green knight) போன்ற கவிதைகள் இடைக்கால ஆங்கில மொழியின் சில பேச்சு வழக்குகளை விளக்குகின்றன. ஸ்கெல்டன், நாஷி (Nashe), பென் ஜாண்சன் போன்ற எழுத்தாளர்கள் ஆங்கில மொழி வரலாற்றிற்குப் பயன்படக்கூடிய சான்றுகளை வளமாக அளிக்கின்றனர். அண்மையில் ஏ. ஹைச். கிங் (A. H. King) பென் ஜாண்சன் எழுதிய பொயற்றேஸ்டரை (Poetaster) வைத்து அக்காலச் சமுதாயத்திற்குரிய மொழியையும் ஒவ்வொரு வகுப்பாரும் பயன்படுத்திய மொழி வழக்குகளையும் நுட்பமாகப் பகுத்

தாய்ந்து ஸ்வீடிஷ் (Swedish) மொழியில் ஒருநூல் எழுதினார். பிரான்ஸ், ஷேக்ஸ்பியரது இலக்கியம் முழுவதற்கும் இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். ரபேல்ஸின் மொழிபற்றி, லசாரே செயினியன் (Lazare Sainean) இரு தொகுதிகள் எழுதினார். இத்தகைய கல்வி முறைகளில் மொழியியல் கல்விக்குரிய நோக்கங்களை அடைவதற்காக இலக்கியப் படைப்புகள் அடிப்படை ஆதாரங்களாகவும் சான்றுகளாகவும் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. மொழியியல் கல்வி இலக்கிய கல்விக்குப் பயன்படும்போது — அதாவது அது மொழியின் முருகியல் விளைவுகளைக் காண்பதை நோக்கமாகக் கொள்ளும்போது, சுருங்கக் கூறின் மொழியியல் கல்வி மொழி நடையியல் (Stylistics) ஆகும்போது — மட்டுமே அது இலக்கிய நிலையைப் பெறும்.

பொதுவான மொழியியலில் ஆழ்ந்த அறிவின்றி இலக்கிய மொழி நடையியலைத் திறம்படக் கற்கவே இயலாது. இலக்கிய மொழி நடையியல், இலக்கியப் படைப்பின் மொழி அக்கால மொழி வழக்கினின்று மாறுபட்டுள்ள நிலையை அறிவதில் சிறந்த ஆர்வம் காட்டுகிறது. பொதுமக்கள் வழங்கிய மொழி அல்லது இலக்கிய மொழியல்லாத மொழி எது—ஒரு காலத்தின் பாற்பட்ட வேறுபட்ட சமுதாயங்கள் பயன்படுத்தும் மொழிகள் எவை — என்று அறியாமல் இலக்கிய மொழிநடை பற்றிக் கற்கப்புகுந்தால், அது நமது உள்ளுணர்வின் அடிப்படையிலேயே அமையும். குறிப்பாக, கடந்த காலங்களில் வழங்கிய பொது மொழி எவ்வாறிருந்தது, இலக்கிய மொழி அதிலிருந்து எவ்வாறு மாறுபட்டமைந்தது என அறியோம். ஓர் எழுத்தாளனுக்கோ ஓர் இலக்கிய இயக்கத்திற்கோ உரிய சொல்வன்மை பற்றிய கருத்திற்குத் தக்க அடிப்படையை அமைக்கும் முன், பழங்காலத்தில் வழங்கிய மொழியின் பல்வேறு நிலை பற்றிய நுட்பமான கல்வியைப் பெறவேண்டும்.

நடைமுறையில், நாம் தற்கால மொழி வழக்கினின்று கொண்ட அளவுநிலைகளை அவ்வாறே நமக்குத் தோன்றியவாறு பயன்படுத்துகிறோம். ஆனால் இந்த அளவு நிலைகள் பெரும்பாலும் தவறான வழியில் நம்மைச் செலுத்தலாம். மிகப் பழமையான கவிதைகளைக் கற்கும்போது, நாம் நமது தற்கால மொழியியல் உணர்வை அகற்ற வேண்டியதவசியம். டெனிசன் எழுதிய,

இல்லத்தினுள்ளே ஒரு பெருமாட்டி வாழ்வது சிறப்பு;
நல்வழிப்படுத்தி நம்மைச் சீரமைப்பாள் அவள்.

And this is well

To have a **dame** indoors, who trims us up
And keeps us tight.

என்ற அடிகளை எண்ணும்போதும் அவற்றின் தற்காலப் பொருளை மறந்துவிடவேண்டும். 'Dame' என்ற சொல் தற்கால ஆங்கிலத்தில் கீழ்த்தர மகளிரைக் குறிக்கும். ஆனால் இவ்வாறு வெளிப்படையாகப் பொருள் தோன்றும் கவிதைகளுக்குக்கூட வரலாற்று முறையில் சீரமைத்த பொருள் தேவை என்றால், எல்லாக் கவிதைகளுக்கும் இத்தகைய பொருளைக் காணும் வாய்ப்பினைப் பயன்படுத்த முயல்வோமா? நாம் இப்போது வழங்கும் மொழி மறக்கும் அளவுக்கு ஆங்கிலோ-சாக்சன் மொழியையோ இடைக்கால ஆங்கில மொழியையோ கற்கமுடியுமா? கிரேக்க மொழியை விட்டுவிடலாம், நாம் ஆக்கியோரது மொழியை வழங்கும் சமகாலத்தவராக நம்மை அமைத்துக்கொள்ள முடியுமானால் சிறந்த திறனாய்வாளர்களாக மாறிவிடுவோம் என்பது நிச்சயமா?

மார்வெல் (Marvell) எழுதிய,

மன்னன் பேரரசையும் கவிந்து மெல்ல

என் உயிருடைக் காதல் வளரும்.

My vegetable love would grow

Vaster then empires and more slow.

என்ற கவிதையடிகளைத் தற்காலப் பொருளோடு தொடர்புபடுத்தி அமைப்பதால் அதன் பொருள் வளம் மிகும் என்று கொள்ள முடியுமா? லூயிஸ் டீடர் (Louis Teeter), “அன்பு வயப்பட்ட முட்டைக் கோசு பிரமிட் கோபுரங்களைக் கவிந்து நிழல் செய்யும்” என்று இதனை விளக்கினார். இக்கருத்து பயின்ற திறமையின் விளைவேயாகும். மார்வெல் இத்தகைய நுட்பத்தை மனத்தில் கொண்டிருக்கவில்லை என்பது தெளிவு. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் ‘செடி’ (Vegetable) என்ற சொல் ‘வளர்ச்சி’ (Vegetative) என்ற பொருள் தந்தது. கவிஞர் அதனை, ‘உயிர் அளிக்கும் நெறி’ என்ற பொருளில் பயன்படுத்தியிருக்கலாம். இன்றைக்கு அது தரும் ‘காய்கறித்

தோட்டம்' என்ற பொருட் குறிப்பு அவருடைய மனத்தில் இருந்திருக்க இயலாது. டீடர் கேட்பது போன்று, ஒருவர், தற்காலப் பொருட் குறிப்பைக் கவிதையினின்று அகற்றுவது விரும்பத்தக்கதா? ஒரு சில வேளைகளிலேனும் தற்பொருளைக் கொள்ளலாகாதா?—என்று வினவலாம். மேலும் நாம், வரலாற்றுச் சீரமைப்பு நிகழ் இயலுமா? அதனைக் கொள்ள வியலுமா?—என்ற வினாக்களையும் எழுப்புகிறோம்.

மொழிநடையியலை மொழியியலின் ஒரு பிரிவாக மட்டும் அமைப்பதற்கு, சார்ல்ஸ் பாலி (Charles Bally) செய்ததை ஒத்த முயற்சிகள் நிகழ்ந்து வருகின்றன. ஆனால் மொழிநடையியல் தனிப்பட்ட அறிவியலாக அமைந்தாலும் அமையா விடினும் அதற்கேயுரிய குறிப்பான சிக்கல்கள் உண்டு. இவற்றில் சில, மக்களிடையே பயிலும் எல்லா மொழிகளுக்கும் உரியவை போலத் தோன்றலாம். இத்தகைய பரந்த பொருளில் மொழிநடையியலை எடுத்துக் கொண்டால், உளக் கருத்தை வெளியிடும் சில குறிப்பிட்ட நிலைகளை இலக்காகக் கொள்ளும் எல்லா வழிவகைகளையும் அது ஆயும். இவ்வாறு அது, இலக்கியத்தை மட்டுமன்றி, அதற்கும் மேலாகச் சொற்றிறத்தையும் கூட, கருத்தில் கொள்கிறது. மொழியில் அழுத்தத்தையும் தெளிவையும் உருவாக்க முயலும் எல்லா வழிவகைகளையும் மொழி நடையியலின் கீழ் அடக்கலாம். இவற்றில் எல்லா மொழிகளிலும் — புராதன மொழியில்கூட — ஊடுருவிச் செல்லும் உருவகங்களும் எல்லா அணி உருவங்களும் சொற்றொடர் அமைப்பும் அடங்கும். மொழியியல் கூற்றுக்களைக் கற்கும் போது, அவை கருத்தை வெளியிடும் நிலையினைக் கருத்தில் கொண்டு அவற்றைக் கற்கலாம், அமெரிக்க நாட்டில் பழக்க நிலை மொழியியல் (Behavioristic School of Linguistics) இவற்றை வேண்டுமென்றே புறக்கணித்தது போன்று, இந்தச் சிக்கலைப் புறக்கணிக்க இயலாது.

(மரபுப்படி அமைந்த மொழிநடையியலில் இத்தகைய வினாக்களுக்கு வழக்கமாக ஒழுங்கின்றி மனத்திற் தோன்றியவாறு பதிலளிக்கப்படுகிறது. உருவங்களைச் செறிவுடையன, செறிவற்றன என்ற இரு பிரிவினாள் அடக்குவர். அடுக்குநிலை, நிறைவு, உயர்வுநவிற்சி, உச்சநிலை என்றின்ன உருவங்களை வீழுவிய மொழி நடைக்குரியவை என்பர். லாங்கினஸுக்கு

(Longinus) உரியதாகக் கருதப்பெறும் புகழ்பெற்ற பெரி ஹைப்சஸில் (Peri hypsous) இது சற்று விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளது. ஹோமர், அவருக்குப் பின்னர் ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன், தாந்தே ஆகியோரைப்பற்றிப் பேசும்போது மேத்யூ அர்னால்டும் செயின்ற்ஸ் பெறியும் சீரிய மொழி நடைபற்றி ஆய்கின்றனர். இவர்கள் உளவியல் சிக்கலோடு இலக்கிய மதிப்பீட்டுச் சிக்கலைக் குழப்பியுள்ளனர்.

சில குறிப்பிட்ட உருவங்களும் உத்திகளும் எல்லா வேளைகளிலும் சில குறிப்பிட்ட விளைவுகளையோ கருத்துக்களையோ வெளியிடும் நிலையுடையவை என்பதை நிறுவ இயலாது எனத் தோன்றுகிறது. விவிலிய நூலிலும் சரிதைகளிலும் வரும் தொடர் சொற்றொடர் அமைப்புகள் (and...and...and) நிதானமாக நிகழ்ச்சிகளைக் கூறிச்செல்லும் பயனை அளித்து நிற்கின்றன. ஆயின் புதுமைக் கவிதைகளில் இவ்வாறு தொடர்ந்துவரும் நிலை, இடையீட்டின்றி உணர்வு வேகம் மிக்க வினாக்களை அடுக்கடுக்காக அமைக்கும் பயனை அளிக்கலாம். உயர்வு நவீற்சியணி துன்ப உணர்வையோ, அவல நிலையையோ உருவாக்கலாம். ஆனால் அது விசித்திரமான நிலையையும் வேடிக்கைப் பயனையும் கூடத் தரலாம். மேலும் சில உருவங்களும் சொற்றொடர் அமைப்புகளும் அடிக்கடிப் பயின்று வருகின்றன. எனவே கருத்தை வெளியிடும்போது அவை குறிப்பிட்ட பொருளை மட்டும் கொண்டவையாக அமைய இயலாது. சிசரோ, ஒன்றை அதற்கு முரண்பட்ட நிலையின் எதிர்நிலையாகக் கூறும் உத்தி (litotes) முதலியவற்றை ஒரு சில பக்கங்களில் பலதடவைப் பயன்படுத்துவதைக் காணலாம். ஜாண்சனது ராம்பிளர்ஸில் (Rambler) பல நூற்றுக்கணக்கான சமநிலைச் சொற்றொடர்களை (Balances) எண்ணிவிடலாம். இந்த இரு பழக்கங்களும், பொருளைப் புறக்கணித்துச் சொற்களோடு விளையாடும் நிலையைக் காட்டுகின்றன.

ஓர் உருவத்திற்கும் கருத்தை வெளியிடும் குறிப்பிட்ட நிலைக்கும் இடையே நேரடியான தொடர்பை அமைக்கும் கருத்தை ஏற்றுக்கொள்ளலாகாது. மொழிநடைக் கூறுகளுக்கும் அவற்றின் பயன்களுக்கும் இடையில் திடமான தொடர்பை நிறுவ இயலாது. சில உருவங்கள் பயின்று வரும்பிற உருவங்களோடு இணைந்து திரும்பத் திரும்ப வந்து ஒவ்

வொரு பகுதியிலும் ஒவ்வொரு பொருள் தொனியை — விழுமிய பொருள், கேலிப் பொருள், அழகிய பொருள், எளிய பொருள் எனப் பல வகையில் — தந்து நிற்கின்றன. இதனைக் காட்டிக் கருத்தை வெளியிடும் நிலைக்கும் உருவத்திற்கும் இடையில் நேரடியான தொடர்பு இல்லை என்பதை விளக்கலாம். திரும்பத் திரும்ப இவை வருவதால் பொருளற்றவையாகப் போவதில்லை என டபிள்யூ. கே. விம்சாட் விவாதித்ததுபோல ஒருவர் விவாதிக்கலாம். வேற்றுமையைப் பெயரும், கால இடைநிலையை வினையும் ஏற்கும் நிலைகளை ஒத்த சொற்றொடர் அமைப்புகள், மீண்டும் மீண்டும் வருகின்றன. ஆனால் அவை இன்றும் கருத்தை வெளியிடும் அமைப்புக்களே யாகும். பண்டைக்கால முறைப்படி மொழிநடையை உயர்ந்தது, தாழ்ந்தது, ஆசிய நிலையுடையது (Asiatic), அத்திய நிலையுடையது (Attic) என அமைப்பதால் அமைதியுடையத் தேவையில்லை. 'வில்ஹெம்' ஷினிடர் (Wilhelm Schneider) எழுதிய, 'கருத்தை வெளியிடும் நிலையில் றெஜர்மானிய மொழியின் பயன்பாடு' (Ausdruckswerte der deutschen Sprache) என்ற நூலில் காணப்படும் ஆழ்ந்தாய்ந்தமைத்த சிக்கலான திட்டங்களையும் எண்ணிப் பார்க்கலாம். சொல்லுக்கும் அது குறிக்கும் பொருளுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பின் அடிப்படையில் மொழிநடை, கருத்து நிலையானது—புலனுணர்வு நிலையுடையது, செறிந்தமைந்தது — நெகிழ்ந்தமைந்தது, குறைப்பது — மிகைப்படுத்துவது, திட்டமானது — தெளிவற்றது, அமைதியானது — கிளர்ச்சியானது, தாழ்ந்தது — உயர்ந்தது, எளிமையானது — அலங்காரமானது எனப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. சொற்களுக்கிடையிலுள்ள உறவை வைத்து, இறுகியமைந்தது—தளர்ந்தமைந்தது, குழைவுடையது—இசைநிலையுடையது, மெதுவானது—கரடு முரடானது, வண்ணமற்றது—வண்ணமுடையது என மொழிநடை பிரிக்கப்படுகின்றது. சொற்கள் மொழியின் முழுநிலை அமைப்போடு கொண்டுள்ள தொடர்பை வைத்து, பேச்சுநிலையிலமைந்தது — எழுதப்பெற்றது, பழகிப் பழகிச் சலித்த நிலையுடையது—தனிப்பட்ட நிலையுடையது என்று வகுக்குப்பெற்றுள்ளது. சொற்களுக்கு ஆக்கியோடுகொண்டுள்ள தொடர்பை வைத்து, தற்சார்பற்றவை—தற்சார்புடையவை என அமைகிறது. நடைமுறையில் இந்த வகுப்பு முறைகளை எல்லா மொழியியல் கூற்றுக்களுக்கும் பொருத்தியமைக்கலாம். ஆனால் பெரும்பாலான சான்றுகளும் இலக்கியப் படைப்புகளி

னின்றே கொள்ளப்படுகின்றன. இலக்கிய மொழி நடையைப் பகுத்தாய்வதற்கே பயன்படுத்தப் படுகின்றன. இவ்வாறு கொண்டால், மொழி நடையியல், அணிகள் பற்றிய கல்விக்கும் ஒவ்வொரு காலகட்டங்களுக்குமுரிய மொழிநடையியலுக்கும் இடையிலுள்ள இடைநிலையாக அமைகிறது. அணிகள் பற்றிய கல்வி அணியியலில் உள்ள வகுப்பு முறையின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. ஆனால் இக்கல்வி அணிகளை ஒன்றோடொன்று தொடர்புபடுத்திக் கற்கவில்லை. காலகட்டங்களுக்குரிய மொழிநடை பற்றிய கல்வி, அணிக் கல்வியைவிட மிகச் சிறப்பானதாக வெளியில் தோற்றமளித்தாலும் இதைவிடக் குறைந்த அளவிலேயே திட்டமான சிந்தனை ஆழமுடையதாகக் காணப்படுகிறது.

துரதிருஷ்டவசமாக, சில குறிப்பிட்ட குறுகிய நோக்கங்களுையோ அல்லது குறிப்பிட்ட மொழியைத் தேசிய நிலையில் உயர்த்துவதையோ மனத்தில் கொண்டே இத்தகைய ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இத்தகைய குறுகிய நோக்கங்களால் மொழிநடையியல் இடைத்தர மொழிநடையை ஆதரிக்கும் நிலையாக அமைகிறது. இந்த இடைத்தர மொழிநடை, நுட்பம், தெளிவு, கற்பித்தற்குரிய ஒழுங்குமுறை முதலியவற்றைக் குறிக்கோளாகக்கொண்டுள்ளது. முக்கியமான ஐரோப்பிய மொழிகளிடையே அமைந்துள்ள வேறுபாடுகளைக் கருத்தில் கொள்ளாது அவற்றிடையே பொதுவான நிலையைப் புனைந்தமைந்த குற்றத்தைச் செய்தவர்கள் குறிப்பாக ஜெர்மானியர்களாவார்கள். வெஷ்லர் (Wechsler), வாஸ்லர், டியூட்ஷ்பின் (Deutschbein) போன்ற சிறந்த அறிஞர்கள் கூட ஆய்ந்து நோக்க இயலாத ஊகங்களில் ஆழ்ந்ததுடன், தேசிய உளவியல் பற்றிய முடிவுகளைக் கொள்வதில் வேகம் மிக்கவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். உண்மையில் நிலவும் சிக்கலை மறுப்பதற்காக நாம் இவ்வாறு கூறவில்லை. ஐரோப்பிய மொழிகளில் ஒரு மொழியை, பண்பட்ட இலக்கியங்கள் தோன்றாத ஒரு மொழியோடு ஒத்து நோக்கினால் பழக்கநிலைக் கொள்கையாளரின் கருத்து எவ்வளவு தவறானது என்பது விளங்கும். இவர்கள் எல்லா மொழிகளும் சமமான தகுதியுடையவை என்று கருதுகின்றனர். சொற்றொடர் அமைப்புகள், மொழிமரபுகள், பிறமரபுகள் ஆகியவற்றை எடுத்துக்கொண்டால் சிறந்த ஐரோப்பிய மொழிகளிடையே மிகுதியான வேறுபாடு அமைந்

துள்ளது. எந்த மொழிபெயர்ப்பாளனும் இதனைக் கண்டு பிடிக்க இயலும். சில கோணங்களில் ஆங்கில பிரஞ்சு ஜெர்மானிய மொழிகள் ஒன்றோடொன்று—அவற்றினின்று மாறுபட்ட மொழியைக்காட்டிலும்—ஒவ்வாது அமைந்துள்ளன. ஆனால் இந்த வேறுபாடுகள் இவற்றின் சமுதாய வரலாற்று இலக்கியச் செல்வாக்கின் காரணமாக அமைந்துள்ளன என்பதில் ஐயமில்லை. இந்தக் காரணங்களை விளக்குவது விரும்பப்படத்தக்கது எனினும் தேசிய உளப்பாங்கின் அடிப்படையிலேயே இந்த மொழிகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகள் அமைந்தன என்பதை நிறுவத்தக்கவாறு இக்காரணங்களை இதுவரை விளக்கவில்லை. ‘ஒப்புமை மொழி நடைபயில்’ அகன்ற எதிர்காலத் திற்குரிய அறிவியல் போல் தோற்றமளிக்கிறது.

முற்றிலும் இலக்கியப் பயனையும் முருகியல் பயனையும் கருத்தில்கொண்டு மொழிநடையியலைக் கற்கும்போது முருகியல் பயனையோ முருகியல் பொருளையோ காணின், அது கலைப் படைப்பையோ கலைப்படைப்பின் தொகுதியையோ கற்கும் கல்வியாக மட்டுமே அமைகிறது. இந்த முருகியல்-ஆர்வம் மொழிநடையியலின் உயிர் நிலையாக அமைந்தால் மட்டுமே மொழிநடையியல் இலக்கியப் புலமையின் ஒரு பகுதியாக அமையும். ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் குறிப்பிடத்தக்க பண்புகளை மொழிநடையியல் முறைகளால் மட்டுமே விளக்க முடியும். ஆகையால் அது இலக்கியப் புலமையின் இன்றியமையாப் பகுதியாக அமைந்திருக்கும். இத்தகைய மொழிநடைப் பகுப்பாய்வுகளை ஆற்ற இரு முறைகள் உண்டு. இம்முறைகளில் முதலாவது அமைந்த முறை, இலக்கியப் படைப்பின் மொழிநிலையை ஒழுங்காகப் பகுத்தாய முனைவது. இம்மொழிநிலையின் தன்மைகளை, முடிவில் அமையும் மொத்தப் பொருளைக் கருத்தில் கொண்டு, முருகியல் நோக்கின் அடிப்படையில் விளக்குவர். இவ்வாறு கொள்ளும்போது மொழிநடை ஓர் இலக்கியப் படைப்பிற்கோ அல்லது இலக்கியப் படைப்பின் தொகுதிக்கோ உரிய தனிப்பட்ட மொழியியல் அமைப்பு முறை போன்று தோன்றுகிறது. இதற்கு எதிராக அமையாவிடினும், பிறிதொரு முறையாக அமைந்துள்ள இரண்டாம் முறை, ஒரு மொழிநடை பிற மொழிநடைகளினின்று வேறுபடுவதற்குக் காரணமாக அமையும் தனித்தனி மொழிக் கூறுகளைத் தொகுத்துக் கற்கின்றது. இது வேறுபடுத்திக் கற்கும் முறை. சாதாரண மொழி வழக்கினின்று அகன்று மாறியமைந்த

மொழி வழக்குகளை நாம் கருத்திற்கொண்டு, இவற்றின் முருகியல் நோக்கைக் காணவிழைகிறோம். கருத்தைப் பரிமாறிக் கொள்வதற்காக நாம் வழங்கும் சாதாரண மொழியில், சொற்களின் ஓசைக்கோ சொல் ஒழுங்கிற்கோ ஆங்கிலத்திலேனும் இது சாதாரணமாகச் செய்வோனை முதலிலும் செயலைப் பின்னும் கூறுகிறது, சொற்றொடர் அமைப்பிற்கோ (தொகைச் சொற்றொடர், தொடர்ச் சொற்றொடர் போன்றவை), நாம் முக்கியத்துவம் அளிப்பதில்லை. மொழிநடைப் பகுப்பாய்வின் முதற்படி, இத்தகைய வேறுபட்ட மொழிநிலைகளைக் காண்பதே யாகும். ஒலிகள் திரும்பத் திரும்ப வருதல், சொல்லொழுங்கு மாறி வருதல் போன்ற இந்த வேறுபட்ட நிலைகள் அனைத்தும் அழுத்தம், தெளிவு அல்லது இவற்றிற்கெதிரான—ஆனால் முருகியல் நிலையில் கொள்ளத் தக்க—தெளிவற்ற நிலை போன்ற ஒரு சில முருகியல் பயனுடையனவாக இருக்கவேண்டும்.

சில இலக்கியங்களையும் சில எழுத்தாளர்களையும் பொறுத்த வரையில் இத்தகைய வேலை ஓரளவு எளிதாக அமையலாம். லில்லியின் (Lyly) யூபியஸில் (Euphues) விலங்குகள் எழுப்பும் ஓசையினின்று கொள்ளப் பெற்ற ஒலி அமைப்புகளும் உவமைகளும் சரியானவை. ஜான்சன் கருத்துப்படி, ஸ்பென்சர் எந்த மொழியையும் எழுதவில்லை. அவர் எளிதில் பகுக்கத்தக்க பண்டைய வழக்குகளையும் புதிய சொற்களையும் வழக்குகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளார். மில்டன் லத்தீன் மயமாக்கப் பெற்ற ஆங்கிலச் சொற்களை மட்டும் பயன் படுத்தவில்லை. இச் சொற்களில், ஆங்கிலச் சொற்கள் அவற்றின் மூல வடிவங்களின் பொருளுடையவை. ஆனால் மில்டன் தமக்கே உரிய சொற்றொடர் அமைப்பையும் கொண்டுள்ளார். ஜெரார்ட் மேன்லி ஹாப்கின்ஸின் சொல் வண்ணத்திற்குத் தனிப் பண்புகள் உண்டு. சாக்சானியச் சொற்களையும் இட வழக்குகளையும் அதில் காணலாம். லத்தீன் சொற்களைக்கலவாது எழுத வேண்டும் என்ற நோக்கோடு எழுதப்பெற்றுள்ளது. ஒரு கொள்கையின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது. மொழியியல் டூட்டானியக் கொள்கையரின் இயக்கத்தின் ஆதரவில், அதற்குரிய தனித்த சொல்லாக்கங்களையும் சொற்றொடர்களையும் கொண்டமைந்துள்ளது. பண்பட்டமொழி நடையுடையவர்கள் என்று கூறப்படும் கார்லைல், மெர்டித், பேற்றர், ஹென்ரி ஜேம்ஸ் போன்ற ஆக்கியோர்களின் மொழிநடையையும், குறைந்த கலைச் சிற்ப

புடையவர்களாயினும் தங்களுக்கேயுரிய தனிப்பட்ட மொழி நடைகளை வளர்த்த ஆக்கியோரது மொழிநடையையும் கூடப் பகுத்தாய்வது கடினமானதல்ல.

பல வேளைகளில், ஓர் ஆக்கியோனது மொழிநடைக்குரிய தனிச் சிறப்பான பண்புகளைத் தனிப்படுத்தி விளக்குவது இதை விட மிகக் கடினமானது. பல எலிசபெத்துக்கால நாடகாசிரியர்கள் அல்லது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் கட்டுரையாளர்கள் போன்று ஒத்த மொழிநடையைப் பயன்படுத்தும் எழுத்தாளர்களைப் பொறுத்தவரையில் ஓர் ஆக்கியோனது மொழிநடையில் பயின்று வரும் அவனுக்குரிய தனிப்பண்பைப் பிரித்தறிய நுட்பமான செவிப்புலனும் கூரிய நோக்கும் தேவை. பீல், கிரீன், மார்லோவ், கிட் போன்றவர்களுக்குரிய தனிப்பட்ட அடையாளச் சொற்கள் அல்லது சொல்மரபுகள் அமைந்துள்ளன என ஜே. எம். ராபர்ட்சன் கொண்ட கருத்தைப் பற்றி ஒருவர் ஐயுற வேண்டியது அவசியமே. இத்தகைய ஆய்வுகளில், இலக்கியத்தின் உட்பொருட்களிடையே அமைந்துள்ள தொடர்பு, இலக்கியத்தின் தோற்றம், திரும்பத்திரும்ப வரும் மறைக்குறிப்புகள் போன்றவற்றைக் கற்கும் கல்வியோடு ஒத்த கல்வியகாக மொழிநடையியல் அமைந்துவிடுகிறது. இவ்வாறு அமையும்போது ஓர் ஆக்கியோனைப் பிற ஆக்கியோரிடமிருந்து வேறுபடுத்தி, எந்தெந்த இலக்கியங்கள் அவனால் எழுதப்பட்டவை என்று நிறுவும் மொழிநடையியல் முற்றிலும் வேறுபட்ட நோக்கத்தை ஆற்றும் கருவியாக மட்டுமே அமைகிறது. இவ்வாறு எழுத்தாளனை வேறுபடுத்தி அறிய உதவும் நிலையில் மொழிநடையியல் அமையும்போது, அது அதிகமாகப் போனால் இலக்கியக் கல்விக்குத் தொடக்கமாக மட்டும் அமையலாம்.

கற்பனைக்கும் மரபிற்கும் புத்துணர்வு அளிக்கும் தனி எழுத்தாளனின் ஆற்றலால், கடினமான நடைமுறைச் சிக்கல்கள் எழுகின்றன. முன்னர் மொழிநடை மரபின்மேல் இலக்கியவகை பற்றிய கொள்கை பெருஞ் செல்வாக்குக் கொண்டிருந்தது. எடுத்துக்காட்டாக கான்னர் பெறிக் கதைகளில் உள்ள தனித் தனிக் கதைகளின் மொழிநடைகளுக்கிடையே வேறுபாடு காணப்படுகிறது. பொதுவாக, அவரது இலக்கியங்கள், அவை எழுதப்பெற்ற காலத்திற்கும் இலக்கியவகைக்கும் தக்கவாறு மொழிநடையில் வேறுபடுகின்றன.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் பிண்டாரிய ஆடல் சார்ந்த பர்டல், வசைப்பாடல், கதைப் பாட்டு ஆகியவற்றிற்குத் தனித் தனியே தனிப்பட்ட சொற்றொகுதியும் மொழி நடையும் நிலவின. குறிப்பிட்ட ஒவ்வொரு இலக்கிய வகைக்கும் குறிப்பிட்ட கவிதைச் சொல்லாட்சி உண்டு. தாழ்ந்த இலக்கிய வகைகளில் சாதாரணப் பேச்சு வழக்கு அமையத் தடையில்லை. சில வேளைகளில் அதற்குரியதாகக் கருதப்படும். கவிதைச் சொல்லாட்சிக்கு எதிரான கருத்துத் தெரிவித்த வேட்ஸ்வொர்த்கூட ஆடல் சார்ந்த பாடல், டின்டர்ன் அபி (Tintern Abbey) போன்ற நில வருணனையும் சிந்தனை ஆழமும் மிக்க பாடல், மில்டானிய பதினான்கடிப் பாடல், உணர்ச்சிக் கதைப் பாட்டு ஆகியவற்றை எழுதும்போது ஒவ்வொரு வகையில் எழுதியுள்ளார். எழுத்தாளனின் மொழிநடையில் அமையும் இவ்வேறுபாடுகளை நாம் கவனத்தில் கொள்ளாவிடில், பல இலக்கிய வகைகளைச் சார்ந்த இலக்கியங்களை எழுதி மொழி நடையில் தனக்குரிய பெரும் வளர்ச்சியை உருவாக்கிய எழுத்தாளனது மொழிநடைக்குரிய பண்புகளைச் சித்திரிக்கும்போது தோல்வி அடைகிறோம். கதேயிக்குரிய மொழிநடைகள் என்று பேசுவது நலம். அல்லாவிடில் அவரது மொழிநடைகளிடையே காணப்படும் பெரும் வேறுபாட்டை அமைக்க இயலாது. தொடக்கத்தில் அவர் புயல் அழுத்த மொழி நடையைக் கொண்டார். பின்னர் செவ்விய காலத்திற்குரிய மொழிநடையில் எழுதினார். இறுதியில் இணைவு இயல்பில் (Elective Affinities) அமைந்ததை ஒத்த அலங்காரமான பின்னிப் பிணைந்த சிக்கலான மொழி நடையை ஏற்றார்.

ஓர் எழுத்தாளனது மொழிநடைக்குரிய தனிச் சிறப்பான நிலையையும் அப்போது நிலவும் மொழி வழக்குகளினின்று அவனது மொழிநடை மாறுபடுவதற்குக் காரணமாக அமைந்த தனிப் பண்புகளையும் சிறப்பாகக் காண்பதற்காக, மொழி நடையைப் பகுத்தாயும் முறை ஆபத்திற்கிடம் தருவது. கலைப்படைப்பு ஒரு முழுமை என்பதை மறந்து, தனிப்பட்ட ஆய்வுகளையும் கருத்துக்களையும் திரட்டுவதற்கு நாம் விழையலாம். ஓர் எழுத்தாளனது தன்னுற்றல், அவனது தனிப்பட்ட நிலை, அவனுக்குரிய தனிச் சிறப்பான பண்பை மட்டும் நாம் வலியுறுத்தக்கூடும். மொழியியல் கொள்கைக்கு ஏற்ப மொழி நடையை முழுநிலையில் விவரிக்கும் முறையே கொள்ளத்தக்கது.

ரஷியாவில் புஷ்கின், டால்ஸ்டாய் போன்ற எழுத்தாளர்களின் மொழிநடையைக் குறித்து விக்டர் வினோகிராடோவ் நன்கு கற்றுத் திறமையாக எழுதியுள்ளார். போலந்திலும் செக் கோஸ்லோவாக்கியாவிலும் ஒழுங்குமுறையான மொழி நடைக் கல்வி, திறமை மிக்க ஆராய்ச்சியாளர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்துள்ளது. ஸ்பெயினில் டமாஸோ ஆலன்ஸோ (Damaso Alonso) கொன்கோராவின் மொழிநடையை நன்கு பகுத்தாயத் தொடங்கியுள்ளார். அமடோ ஆலன்ஸோ (Amado Alonso), பாபிலோ நெருடாவின் (Pablo Neruda) கவிதை நடையை நுட்பமாகப் பகுத்தாய்ந்து வருகிறார். அறிவியலுக்குரிய முற்றுப்பெற்ற நிலையைக் குறிக்கோளாக இம்முறை கொண்டுள்ளதே இம்முறையிலுள்ள ஆபத்து. ஒரு சொல்லாட்சியை ஆக்கியோன் அடிக்கடிப் பயன்படுத்துவதால் அவன் அதற்குக் கலைப்பயனையும் அழுத்தத்தையும் அளிக்க விரும்புகிறான் என்று கூற இயலாது. இந்த உண்மையைப் பகுத்தாய்ப்பவன் மறந்து விடக்கூடும். இவ்வாறு ஹாப்கின்ஸின் சொல்லாட்சியில் ரபேலியக் கொள்கைக்கு முந்திய நிலைக்கூறுகள், அமைந்துள்ளன என உரைத்த திருமிகு. ஜோசபைன் மில்ஸ் (Miss. Josephine Miles) புள்ளிவிவரக் கணக்கினால் தவறான வழியில் செலுத்தப் பெற்றார்.

ஓர் இலக்கியம் முழுவதும் பரந்து காணப்படும் சில பொதுவான முருகியல் நோக்கு, ஒன்றுபடுத்தும் நெறி ஆகியவற்றை நாம் மொழிநடைப் பகுப்பாய்வில் நிறுவினால் இத்தகைய கல்வி இலக்கியக் கல்விக்கு மிகப் பயனுடையதாக அமையும். எடுத்துக்காட்டாக, நாம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வருணனைக் கவிஞரான ஜேம்ஸ் தாம்சனின் மொழி நடையில் உள்ள கூறுகள் எவ்வாறு ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்துள்ளன என்பதைக் காட்டும் திறன் பெற்றிருக்க வேண்டும். மில்டன் ஏற்கும் உரைநடைப்பாக்கள் சில சொற்களை ஏற்கின்றன; சிலவற்றைத் தள்ளுகின்றன. சொற்களின் தொகுதி ஒரு கருத்தைப், பல சொற்களால் கூறுதலை வேண்டி நிற்கும். அவ்வாறு கூறும்போது, ஒரு பொருளுக்கும் அதைக் குறிக்கும் சொல்லுக்குமிடையே ஓர் இழுப்பு அமைகிறது: பொருளைப் பெயரிடுவதில்லை. ஆனால் அதன் தன்மைகள் விளக்கப்படுகின்றன, பொருளின் தன்மையை வலியுறுத்தி அதன் தன்மைகளை விளக்குவதற்கு வருணனை தேவை. பதி

னெட்டாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய தனிப்பட்ட இயற்கை வருணனையில் ஒரு குறிப்பிட்ட தத்துவம் உள்ளுறைந்திருந்தது. இயற்கைக் காட்சியின் வாயிலாகத் தத்துவம் விளக்கப்பெற்றது. போப்பைப் பற்றி எழுதிய நூலிலும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் சொல்வண்ணம் பற்றி எழுதிய கட்டுரைகளிலும் (Geoffrey Tillotson) இத்தகைய பல கருத்துக்களைத் திரட்டியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக, கவிதைச் சொல்வண்ணத்தில் தனிப்பட்ட கருத்து நிலை. இதனை அவர் 'பூத-சமய சித்தாந்தப் பெயர் முறை' என்றழைக்கின்றார். ஆனால் மொழிநடை பற்றிய மொத்த ஆய்வுடன் இவற்றை ஒன்றியிணைப்பதில் அவர் வெற்றி பெறவில்லை. இலக்கியத்திலுள்ள யாப்பு பற்றிய ஆய்வில் தொடங்கி, அதன் பொருட் சிக்கல் அல்லது தத்துவத்திற்கு இம் முறை சென்றுவிடுகிறது. எனவே இவை கருத்துக்களுக்குத் தருக்க முறையிலோ காலக் கணிப்பு முறையிலோ முதன்மை அளிப்பதாகத் தவறாகக் கருதப்பெறுகின்றது. எந்தக் குறிப்பிட்ட இடத்தினின்று தொடங்கினாலும் இதே விளைவுகளை நாம் அடையவேண்டும் என்பதே நமது குறிக்கோள்.

மொழிநடைப் பகுப்பாய்வு எவ்வளவு எளிதாக இலக்கியத்தின் உட்பொருள்பற்றிய சிக்கல்களுக்கு நம்மைக்கொண்டுசென்று விடுகிறது என்பதை இத்தகைய விளக்கு-முறை காட்டுகிறது. தங்களது உள்ளத்துணர்வின் அடிப்படையில் ஒழுங்கு முறை எதுவுமின்றி திறனாய்வாளர்கள் மொழிநடையை நெடுங்காலமாகப் பகுத்தாய்ந்துள்ளனர். இவர்கள், மொழிநடைகள் குறிப்பிட்ட தத்துவப் போக்குகளை வெளியிடுவதாகக் கண்டனர். கதேயின் தொடக்கக் கவிதைகளின் மொழியை நுணுக்கமாகப் பகுத்தாய்ந்த குண்டல்வ் (Gundolf), இயற்கை பற்றிய ஆற்றல் மிக்க கொள்கைக்கு நேராகக் கவிஞனது கருத்து மாறியதை அவரது ஆற்றல் மிக்க மொழி பிரதிபலித்துக் காட்டுகிறது எனத் தமது 'கதே' என்ற நூலில் எழுதியுள்ளார். டில்தே வகுத்தளித்த மூன்று தத்துவப் பிரிவுகளோடு மொழிநடைகளைத் தொடர்புபடுத்த முடியும் என ஹர்மான் நோல் காட்ட முயன்றார்.

இதைவிட மிக்க ஒழுங்காக அமைந்த ஒரு முறையை ஜெர்மானிய அறிஞர்கள் உருவாக்கியுள்ளனர். இதனை அவர்கள், 'உட்கோளும் சொல்லும்' (Motif und wort) என்றழைக்கின்றனர். மொழிப் போக்கிற்கும் பொருட்கூறுக்கும் இடை

யிலுள்ள இணைநிலை பற்றிய கருத்தின் அடிப்படையில் இம் முறை அமைந்துள்ளது. ‘இரத்தம், காயம் என்பன போன்ற உட்கோள் ஹென்ரி பார்புஸியின்’ (Henry Barbusse) படைப்பு களில் அடிக்கடி வருகின்றன, என்று ஆய்ந்து கண்ட ஸ்பிட்சர், இந்த முறையை அமைத்து நோக்கினார். ஜோஸப் கோர்னர் (Josef Korner) என்பவர் ஆர்தர் ஷினிட்ஸ்லரின் (Arthur Schnitzler) இலக்கியத்தின் உட்கோளை நன்கு கற்றார். பின்னர் ஓர் ஆக்கியோனது இலக்கியத்தில் திரும்பத் திரும்பப் பயின்றுவரும் மொழிநடைக் கூறுகளுக்கும் அவனது தத்துவத் திற்கும் இடையே இசைவை ஸ்பிட்சர் நிறுவ முயன்றார். எடுத்துக்காட்டாக பெகுவின் (Peguy) இலக்கியத்தில் பயின்று வரும் மொழிநடையை பெர்க்ஸனின் தத்துவத்தோடும் ஜுலஸ் ரோமெயின்னின் (Jules Romains) மொழிநடையைப் பிரஞ்சுக் கவிதைத் துறையினரின் ஒருமைக் கொள்கையோடும் (Unanimism) இணைத்தார். (லூவிஸ் கரோலைப் போன்ற பொருளற்ற செய்யுள் இயற்றியவரான) கிறிஸ்தியன் மார் கன்ஸ்டெர்ன் (Christian Morgensterne) எழுதிய கற்பிதமான சொற்களின் ஆய்வு, அவர் மாத்னரின் (Mauthner) பெயரியல் கொள்கையைச் சார்ந்த மொழித் திறனாய்வாளனைக் (Kritik der Sprache) கற்றிருக்க வேண்டும் என்பதைக் காட்டுகிறது. அதிலிருந்து ஊடுருவ இயலாதவாறு இருண்டமைந்த உலக மொழி, மேலும் திரைகளை இட்டு மறைக்கிறது என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

ஓர் எழுத்தாளனது மொழிநடையால் அவனது உளவியல் பண்புகளைக் காணுமாறு லியோ ஸ்பிட்சர், சில கட்டுரைகளில் ஆய்வு நிகழ்த்தியுள்ளார். ‘பிரெளஸ்ட் இத்தகைய நிலையைக் கொள்கிறார். சார்லஸ் லூயிஸ் பிலிப்பி (Charles Louis Phillipe) ஓர் அமைப்பை அடுத்தடுத்துப் பயன்படுத்துகிறார். இது போலி—தற்சார்பற்ற—உள்நோக்கின் காரணமாக அமைந்தது. விதி பற்றிய நம்பிக்கையைக் குறித்து நிற்கிறது என விளக்கப் பட்டது. ரபேல்ஸில் உள்ள சொல்லமைப்புகளை ஸ்பிட்சர் பகுத்தாய்ந்தார். அவர் பொதுவாக பலருக்கும் தெரிந்த பாரிஸ் பல்கலைக் கழகத்தின் இருப்பிடமான சர்போன் (Sorbonne) என்ற சொல்லை எடுத்து அதனைப் பல விந்தையான சொற்களோடு இணைத்து வெறுப்பிற்குரிய சொற்றொடர்களைப் புனைந்தார். [எடுத்துக்காட்டு: Sorbonne + Onagre—சர்போனில்

உள்ள காட்டுக் கழுதை]. இதற்கு அடிப்படையான கருத்தை, ஸ்பிட்சர், “இயல்பான பழக்கத்திலிருந்து, உள் எழுச்சியால் விலகிச் செல்லும் உள்ளம் அதற்கேற்ப இயல்பான மொழி வழக்கினின்றும் விலகிச் செல்லும்” என்று வகுத்துரைக்கிறார்.

ஆனால் இக்கொள்கை பற்றிப் பல ஐயங்கள் எழும். ஸ்பிட்சர் தமது பிற்காலக் கட்டுரைகளில் தமது வகுப்பாய்வை, மொழிநடைப் பண்புகளைக் காண்பதற்காக மட்டும் அமைத்துள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக, ‘ரெசினில் செவ்விய நிலை அடக்கப் பெற்ற நிலை’ (Kalssische Dampfung in Racine) பற்றி அவர் செய்த சிறந்த ஆய்வைக் குறிப்பிடலாம். அவரது கருத்துக்கள் எவ்வளவுதான் அறிவுத் திறமுடைத்தெனினும் ஆக்கியோனது மொழிநடையால் அநுபந்த உளவியல் பண்புகளைக் காணும் கல்விக்கு எதிராக இரு கருத்துக்கள் அமைந்துள்ளன. இவ்வாறு மொழியியலுக்கும் உளவியலுக்கும் இடையே அமைந்துள்ளதாகக் கூறப்படும் தொடர்புகளிற் பெரும்பாலானவை, மொழியியல் சான்று அளித்த முடிவுகளின் அடிப்படையில் அமையவில்லை. ஆனால் அவை உளவியல் அல்லது கருத்தியல் ஆய்வுகளின் அடிப்படையில் எழுகின்றன. அவற்றின் முடிவுகளை உறுதிப்படுத்துவதற்கு மட்டுமே மொழியியல் சான்றுகளை நாடுகின்றன. நடைமுறையில், மொழியியல் சான்றுகளை வைத்து உறுதிப்படுத்துங்கால் வளைத்துத் திரித்து அளிக்கும் நிலை அமைந்தாலோ அல்லது மொழியியல் சான்றுகள் உறுதியற்றவையாக அமைந்தாலோ அன்றி, இத்தகைய நிலையை ஏற்க இயலாது. இத்தகைய ஆய்வு, உண்மைக்கலை அல்லது சிறந்த கலை எப்போதும் அனுபவத்தினடியாக அமைந்தது என்று கொள்கின்றது. ஆசிரியனது உணர்வை வைத்து இலக்கியத்தைக் காணும் தவறான முறையையே இந்த அனுபவம் என்ற சொல் சற்று திருந்திய நிலையில் குறிக்கிறது. மேலும் சில மொழியியல் கூறுகளுக்கும் சில உளநிலைகளுக்கும் இடையே திட்டமான தொடர்பு அமைந்துள்ளது என்று கொள்ளுவது தவறானது. எடுத்துக்காட்டாக, பரோக் கால கட்டம் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்ட பல ஜெர்மானிய அறிஞர்கள், செறிந்து தெளிவின்றிப் பின்னிப் பிணைந்தமைந்த மொழிக்கும் சுழன்று நொறுங்கித் துன்புறும் உயிருக்கும் இடையில் தவிர்க்க இயலாத தொடர்பு அமைந்துள்ளது என்பர். ஆனால் நிச்சயமாக இவ்வாறு தெளிவற்ற பின்னிப் பிணைந்த மொழிநடையைக் கலைஞர்

களும் தொழில் துறையாளர்களும் வளர்க்க இயலும். உளத் திற்கும் சொல்லுக்கும் இடையில் அமைந்துள்ள தொடர்பு, நாம் கருதுவதைப் போன்று நேரடியான தொடர்பன்று; நெகிழ்ந்தமைந்த தொடர்பாகும்.

இவ்வாறு ஜெர்மானிய 'மொழிநடை ஆராய்ச்சியை (Stilforschung) ஓரளவு அதிகக் கவனத்தோடு கொள்ள வேண்டும். இது இன மரபு பற்றிய உளவியலின் வேற்றுருவாக மட்டுமே' அடிக்கடி தோன்றுகிறது. இதன் கொள்கைகள் குரேச்சேயின் முருகியல் பற்றிய கருத்துக்களினின்று மிக வேறு பட்டவை. குரேச்சே வகுத்த முறை முற்றிலும் ஒருமைப் பாடுடையது. இதில் அவர் உளநிலைக்கும் மொழிக்கூற்றிற்கும் இடையில் வேறுபாடு ஒன்றும் அமைக்கவில்லை. குரேச்சே எப்போதும் மொழிநடை, சொல்லாட்சி என்பவற்றில் அமைந்துள்ள பிரிவுகள் அனைத்தையும் தொடர்ந்து மறுக்கிறார்; அது போலவே மொழிநடைக்கும் புற அமைப்பிற்கும் இடையிலும், புற அமைப்பிற்கும் உட்பொருளுக்கும் இடையிலும், முடிவாகச் சொல்லுக்கும் உயிருக்கும் இடையிலும் வெளியீட்டிற்கும்; உள்ளுணர்விற்கும் இடையிலும், எவ்விதமான வேறுபாடும் இருப்பதாக அவர் கொள்ளவில்லை. இவ்வாறு அனைத்தையும் ஒன்றுபடுத்திக் காணும் நிலையால் கொள்கை தடுமாறுகிறது. இக்கொள்கை, தொடக்கத்தில் கவிதைப் பாங்கின் நிலைபற்றிச் சிறந்த உள்நோக்கை அளித்தாலும், முடிவில் இத்தகைய வேறுபாடுகளை அமைக்கஇயலாது என்ற முடிவைத் தருகிறது. எனவே கவிதைப் போக்கும் செயற்பாடும், புற அமைப்பும் உட்பொருளும், கருத்தை வெளியிடும் நிலையும் மொழிநடையும் இறுதி ஒருமைப்பாடு நிகழும்வரை பிரித்து வைக்கப்பட வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது. இம்முறையின் வாயிலாக மட்டுமே பொருளை உணர்த்தி அறிவு நிலைப்படுத்தும் திறனாய்வுச் செயல் நிகழ இயலும்.

ஓர் இலக்கியத்தின் மொழிநடையையோ ஓர் ஆக்கியோரின் மொழிநடையையோ நாம் விளக்க முடியுமானால், இலக்கியத் தொகுதியின் மொழிநடையையும் இலக்கிய வகையின் மொழிநடையையும் விளக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக, கோதிக் நாவல்கள், எலிசபெத்துக்கால நாடகங்கள், நுண்ணுணர்வுக் கவிதைகள் முதலியவற்றைக் கூறலாம். மேலும் நாம் பதினேழாம் நூற்றாண்டு பரோக் மொழி நடையின் பிரிவுகளையும், இதையும்

கடந்து பொது நிலையில் நாம் ஒரு காலத்தின் மொழி நடை அல்லது இயக்கியத்தின் மொழிநடையையும் விவரிக்கலாம். அனுபவ முறைக்கு அணுக்கமாக இவ்வாறு விவரிப்பது நடை முறையில் மிகக் கடினம். இ. பாரத்தின் (E. Barat) கவிதையின் மொழி நடையும் புதுமைப் புரட்சியும்', (Le Style Poetique et la revolution romantique) லூயிஸ்தானின் (Luise Thon) 'ஜெர்மானிய பருவிளக்கப் பங்கின் மொழி' (Die Sprache des deutschen Impressionismus) போன்ற நூல்கள் இலக்கியத்துறையை அல்லது இலக்கிய இயக்கத்தைச் சார்ந்த மொழி நடைக் கூறுகளையும் சொற்றொடர்களையும் சொற்றொகுதிகளையும் காண்கின்றன. பழைய டூட்டானிய கவிதையின் மொழிநடையை விளக்கப் பெரும் முயற்சிகள் செய்கின்றனர். ஆனால் இவற்றில் பெரும் பாலானவை, ஒரு குறிப்பிட்ட கூட்டத்தாரின் மொழிநடையிலமைந்தவை; ஓரளவு ஒத்த தன்மையுடையவை. இவை ஒரு தனிப்பட்ட எழுத்தாளனின் இலக்கியங்கள் போலக் கருதி ஆயும் வண்ணம் அமைந்துள்ளன. செவ்விய புதுமைக் கால கட்டங்களுக்கும் இலக்கிய இயக்கங்களுக்கும் உரிய மொத்த மொழி நடையை விவரிக்கும்போது, நம்மால் கடக்க இயலாத பல இடர்ப்பாடுகள் எழும். எனவே மிக வேறுபட்ட மொழி நடையுடைய ஆக்கியோர்களுக்கும் சில வேளைகளில் பல நாட்டு இலக்கியங்களுக்கும் பொதுவான ஓர் அடிப்படை அளவுகோலை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும்.

பொதுவாகப் பலரும் ஏற்ற நடைப் போக்குகள் பலவற்றைக் கலை வரலாறு நிறுவியுள்ளது. செவ்விய கோதிக், மறுமலர்ச்சி பரோக் நடைகளை எடுத்துக்காட்டலாம். ஆனால் அவ்வாறு செய்யப்புகின், கலைக்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு, கலைகளின் இணைநிலை, நம் நாகரிகத்தின் பாற்பட்ட பெரும் கால கட்டங்களின் தொடர்ச்சி ஆகியவை பற்றிய வினாக்கள் நம் முன் எழுகின்றன.

உருவம், உருவகம், சமிக்ஞை, பழங்கதை

கவிதைகளை, அவற்றின் பொருள், அடிப்படைக் கருத்து ஆகியவற்றை வைத்து வகை செய்வதை விட்டு விட்டுக் கவிதை எத்தகைய சொல்லாட்சியுடையது என வினவும் போதும், உரை நடையில் கவிதையின் பொழிப்புரையை அளிப்பதை விட்டு விட்டு, கவிதையின் பொருளை அதன் சிக்கலான முழு அமைப்போடு ஒன்றுபடுத்தும்போதும் நமக்கு ஒரு நடுநாயகமான கவிதை அமைப்புக் கிடைக்கிறது. இவ்வதிகாரத்தின் தலைப்பு அளிக்கும் சொற்களால் அந்த மைய அமைப்பு விளக்கப்படுகிறது. யாப்பும் உருவகமுமே கவிதையை ஆக்கும் இரு முதன்மையான நெறிகள் என நம்மிடை வாழும் ஒருவர் கூறினார். “நாம் கவிதைக்கு அளிக்கும் இலக்கணம் இவ்விரண்டையும் உள்ளடக்கி இவற்றிடையே உள்ள தொடர்புகளை விளக்குமாறு பொது நிலையில் அமையவேண்டும். யாப்பும் உருவகமும் இணைந்தே கவிதைக்கு உரிமையானவை.” மேற்கூறியதில் குறிப்பாக அடங்கியுள்ள பொதுக் கொள்கை, கால்ரிட்ஜின் ‘இலக்கிய சரிதத்தில்’ (Biographia Literaria) திறம்பட விளக்கப்படுகிறது.

இந்த நான்கு சொற்களாலும் குறிப்பதற்கு ஒரு பொதுப் பொருள் உண்டா? பொருள் நிலையில் இவை ஒன்றில் ஒன்று கலந்து செல்கின்றன. இவை ஒரே ஆர்வத்தைச் சுட்டுபவை. உருவம், உருவகம், சமிக்ஞை, பழங்கதை என்ற இத் தொடர் கவிதைக் கொள்கைக்கு இன்றியமையாத இரு நெறிகளின் இணைவைக் காட்டி நிற்பதாகக் கூறலாம். ஒன்று, தனிச் சிறப்பான புலனுணர்வு நிலை அல்லது புலனுணர்வும் முருகியலும் தொடரும் நிலை. இது கவிதையை இசையோடும் ஒவியத்தோடும் இணைத்து, தத்துவம், அறிவியல் ஆகியவற்றினின்று பிரிக்கிறது. பிறிதொன்று அணி நிலை (Figuration) - அணி அமைதி அல்லது ஆகுபெயர், உருவகம் ஆகியவற்றின் வாயிலாக வெளியிடப்படும் சொல்லாட்சி; ஓரளவு உலகங்களை ஒத்து நோக்கி, மொழி பெயர்க்க இயலாத விதத்தில் அமைப்பதால், அதன் அடிப்

படை நோக்கங்களைத் தெளிவுடைய தாக்குகின்றது. இவை இலக்கியத்தின் தனிப் பண்புகள்; அதோடு அறிவியல் சொல்லாட்சிக்கு மாறாகக் கவிதையை வேறு படுத்தும் நிலைகள். பொருளை ஒரே சீராக வெளியிடும் ஒரு மொழி முறையை இலக்காகக் கொள்வதற்குப் பதில், கவிதை, தன்னி கரற்ற, திரும்ப வராத சொல்லால் ஆன அமைப்புகளை அமைக் கிறது. இச்சொல் பொருளுமாம்; அதோடு குறியீடுமாம். கவிதைக்குப் புறம்பாக அமைந்த எந்த முறையாலும் இவற்றைச் சுட்ட இயலாது.

நமது கட்டுரைப் பொருளுக்குரிய பொருள்நிலைச் சிக்கல் கள் தொல்லை தருவன. எவ்வாறு சொற்கள் அவற்றின் இடத் தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன—குறிப்பாக, அவற்றிற்கு எதி ரான சொற்களுக்கு மாறாக அமைந்துள்ளன என்பதை விழிப் புடன் கருத்தில் கொள்வதைத் தவிர, வேறு எவ்வாற்றானும் நாம் இச்சிக்கல்களினின்று மீள இயலாது.

உருவக நிலை (Imagery) உளவியிலுக்கும் இலக்கியக்கல்விக் கும் உரிய சிந்தனைப் பொருள். உளவியலில் உருவம் ஒரு கடந்தகால அனுபவத்தின் உள உருவாக்கம், நினைவு என்று பொருள் படும். இக்கடந்த கால அனுபவம் உணர்வால் அமைந்த தாகவும் இருக்கலாம். அது காட்சி நிலையில் அமைய வேண்டும் என்ற தேவையில்லை. 1880-இல் பிரான்ஸிஸ் கால்டன் (Francis Galton) முதலில் செய்த ஆய்வுகள், எந்த அளவுக்கு மக்கள் கடந்த காலத்தைக் காட்சி நிலையில் உருவாக்க முடியும் என்பதைக் காண விழைந்தன. இவ்வாறு காட்சி நிலையில் உரு வாக்குவதில் மக்கள் பெருமளவு வேறுபடுகின்றனர் என்று கண்டது. ஆனால் உருவகநிலை காட்சிநிலையில் மட்டும் அமைந்த தன்று. இதனை உளவியல் வல்லுநரும் முருகியல் அறிஞரும் பலவாறு வகை செய்தனர். சுவை நிலை உருவமும் முகமும் நிலை உருவமும் மட்டுமல்ல, வெப்ப நிலை உருவமும் அழுத்த நிலை உரு வமும் உள. அசையாத உருவக நிலைக்கும் இயங்கும் உருவக நிலைக்கும் இடையே முக்கியமான வேறுபாடு உண்டு. மரபு நிலையிலோ தனிப்பட்ட நிலையிலோ அமைந்த சமிக்ஞையாக நிற உருவக நிலை, பயன்படுத்தப்படலாம். உணர்வுக் கலவை-உரு வக நிலை (இது கவிஞனது அசாதாரண உள அமைப்பினின்றோ மரபினின்றோ தோன்றியிருக்கலாம்.) ஓர் உணர்வு பிறிதொன்

ருக மாறுகிறது. ஒலியை நிறமாக மாற்றுவதை எடுத்துக் காட்டலாம். வாசகருக்கும் பயன்படும் ஒரு வேறுபாடு உள்ளது. இது பிணிக்கப்பெற்ற உருவக நிலைக்கும் பிணிக்கப்படாத உருவக நிலைக்கும் இடையில் அமைந்துள்ளது. முந்தியது கேள்வி நிலை உருவகமும், தசை நிலை உருவக நிலையுமாகும். பொதுவாக ஒருவர் தனக்குள்ளாக ஒதும்போது, இவை எழுப்பப்பட்டாலும், ஓரளவு எல்லா வாசகர்களுக்கும் ஒன்றுபோல அமைவன. பிந்தியது காட்சி நிலையும் பிறவுமாகும். இவை ஒவ்வொரு நபருக்கும் ஒவ்வொரு வகுப்புக்கும் ஏற்றவாறு மாறும்.

தமது இலக்கியத் திறனாய்வுக்குரிய கொள்கை நெறிகளில் (—1924), ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் கண்ட பொது முடிவுகள் இப்போதும் சிறந்தவையாகத் தோன்றுகின்றன. அதாவது உருவங்களின் உணர்வுத் தன்மைக்கு மிகுந்த சிறப்பு அளிக்கப்படுகிறது. தெளிவான உருவமாக அமைவதால் உருவம் ஆற்றல் பெறுவதில்லை. தெளிவை விட உணர்வோடு விந்தையாக இணைக்கப்பெற்ற ஓர் உள நிகழ்வாக அமையும் பண்பிலேயே, அதன் ஆற்றல் அமைகிறது. உணர்வின் எச்சமாகவும் வெளிக்காட்டாகவும் அமைவதிலேயே அதன் பயன் நிறைவு பெறுகிறது.

உருவங்கள், உணர்வின் சின்னங்களை வெளியிடுவது என்ற நிலையிலிருந்து, அடுத்த நிலைக்குச் செல்வோம். இந்நிலை கற்பிக்கும் எளிமை நோக்கி யமைந்தது: ஒப்புமைக்கும் ஒத்து நோக்குதலுக்கும் பயன்படும் உருவங்களின் பெரும் பரப்பாக அமைகிறது. காட்சி நிலை உருவங்களைக்கூட வருணனைக் கவிதையில் மட்டும் நோக்குவது தக்கதன்று. உருவ நிலை அல்லது புறநிலைக் கவிதைகள் எழுத முயன்ற சிலர் தம் உருவங்களைப் புற உலகின் ஓவியங்களினின்று மட்டுமே கொள்வது என வரையறுத்துக் கொண்டதால், வெற்றியடைந்தனர். ஆனால் அவர்கள் அரிதாகவே இவ்வாறு செய்ய விரும்பினர். எனவே பல இலக்கிய இயக்கங்களின் கொள்கையை வகுத்தவரான எஸ்ரா பௌண்ட் (Ezra Pound) உருவத்தை, ஓவிய நிலையில் காட்டும் நிலையாகக் கொள்ளாமல், ஒரு கணப்பொழுதில் அனுபவ நிலையையும் உணர்வு நிலையையும் இணைத்து அளிப்பதாகவும், வெவ்வேறு கருத்துக்களின் ஒருமைப் பாடாகவும் கருதினார். உருவ வல்லுநரான கிரிடோ (Credo), “தனிச் , சிறப்பு நிலைகளையே கவிதை அளிக்க வேண்டும்;

தெளிவற்ற பொது நிலைகள்—எத்தகைய சிறப்புடையவை யாயினும் அமைக்கத் தேவையில்லை” என்று வலியுறுத்தினார். தாந்தேயைப் புகழ்ந்து மில்டனைத் தாக்கிய எலியட், காட்சி நிலையை வலியுறுத்தியபோது, ஆழ்ந்த சித்தாந்தத்தைக் கொண்டதாகத் தெரிகிறது. “தாந்தே காட்சி நிலைக் கற்பனையாளர்; அவர் ஒரு தொடர் உருவக வல்லுநர். ஒரு தகுதியுடைக் கவி னுனுக்குத் தொடர் உருவகம் தெளிவான காட்சி நிலை உருவக நிலையாக அமையும்.” இதற்கு மாறாக மில்டன் துரதிருஷ்ட வசமாக செவிப்புலன் கற்பனைகளை அமைத்துள்ளார். ‘களிப் புடை மனிதனிலும்’ (L’ Allegro) ‘துயர்மிக்க மனிதனி’லும் (Il. Penseroso) வரும் காட்சி நிலை “உருவகநிலைகள் அனைத் தும் பொதுவானவை. மில்டன் ஒரு குறிப்பிட்ட உழவனையோ இடைச்சியையோ இடையனையோ காண்பதில்லை. இச் செய் யுட்களின் உணர்வு முற்றிலும் செவிப் புலன் உணர்வேயாகும். மேலும் அது உழவன், இடைச்சி, இடையன் ஆகியோரைப் பற்றிய கருத்தோடு இணைந்துள்ளது” இவ்வாறு எலியட் வலி யுறுத்திக் கூறுகிறார்.

இத்தகைய அறிக்கைகள் அனைத்திலும் உணர்வை விடத் தனிச் சிறப்புப் பண்பும் உலகங்களின் ஒருமைப் பாடுமே வலி யுறுத்தப்படுகிறது. (ஒப்புமை, எடுத்துக்காட்டு-தொடர் உருவகம் வேறுபட்ட கருத்துக்களின் ஒருமைப்பாடு.) காட்சி நிலை உரு வம் ஓர் உணர்ச்சி அல்லது புலனுணர்வாகும். ஆனால் அது கட்புலனாகாத அக நிலையான எவற்றிற்காகவோ நின்று அவற் றைச் சுட்டுகிறது. அது ஒன்றாக நிற்கலாம்; அதே வேளையில் பிறிதொன்றைக் காட்டி நிற்கலாம். (“கரும் வெளவால் இரவு பறந்தது”நிலைத்த பெரும் பாலை நம் முன் எங்கும் பறந்தது.) உருவம் ஒரு வருணனையாகவோ அல்லது (எடுத்துக் காட்டில் உள்ளது போன்று) உருவகமாகவோ அமையலாம். உருவக நிலையில் அமைக்கப்படாத உருவங்களை அகக் கண்களால் நாம் காணுங்கால் அவையும் சமிக்ஞை நிலையினவாக அமையலா காதா? ஒவ்வொரு புலனுணர்வும் தேர்ந்தெடுத்ததல்லவா?

பாவியலின் அமைப்பு அடிப்படையில் அமைந்த வகுப்பு முறையுடன் தொடர்புடையனவாக உவமையையும் உருவகத் தையும் மிடல்டன் முரே (Middelton Murry) கருதுகிறார். இவர் இவ்விரண்டையும் உள்ளடக்கும் சொல்லாக, உருவத்தைப்

பயன்படுத்தலாம் என்று கூறினார். ஆனால் உருவம் முற்றிலுமோ முதன்மையாகவோ காட்சி நிலையில் அமைவது என்ற கருத்தை நாம் உள்ளத்தினின்று திட்டமாக அகற்றிவிட வேண்டும் என எச்சரிக்கிறார். உருவம் காட்சி நிலையாக இருக்கலாம்; கேட்கும் நிலையாக இருக்கலாம்; அல்லது முற்றிலும் உள நிலையிலும் அமைந்து இருக்கலாம். லூயிஸ் மக் நீனின் (Louis Mac Neice) பயிற்சி இதனோடு ஒத்ததாம். அவர் ‘இயல்புகள்’ என்ற சொல்லால் புலனுணர்வு நிலைகளையும் ‘உருவங்கள்’ என்ற சொல்லால் உருவகத்தையும் குறிப்பிட்டுத் தமது சொற்களை வேறுபடுத்துகிறார். எனினும் இந்த வேறுபாட்டை எப்போதும் கொள்வதில் சிக்கல்கள் எழுவதை உணர்கிறார். ‘இயல்புகள்’ ஆய்வின் முடிவில் சமிக்ஞைகள் ஆகலாம். வேட்ஸ்வொர்த் தைப் பற்றிக் கூறும் மாக்நீஸ் “அவருக்குப் பல உருவங்கள் தேவையில்லை. அவரது ‘இயல்புகள்’ தமக்குரிய செய்தியைத் தாமே அளிக்கின்றன” என்பார். ஷேக்ஸ்பியர், எமிலி பிரான்டே, போ போன்ற வெவ்வேறு எழுத்தாளர்களை எடுத்துக்கொண்டால் அவர்களது அமைப்புத் தளம் (இயல்புகளின் தொகுதி), உருவகம் அல்லது சமிக்ஞையாகவே அமைந்துள்ளது என்பதைக் காணலாம்:—கொந்தளிக்கும் கடல், புயல், கொடும் சதுப்பு நிலம், ஈரத்தாலும் இருண்ட மலையருவியாலும் அழியும் கோட்டை.

உருவம் போன்று சமிக்ஞையும் ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய இயக்கத்திற்கு வழங்கி வருகிறது. மேலும் உருவம் போல, அது மிக வேறுபட்ட சூழலில் மிக வேறுபட்ட நோக்கங்களுக்காகத் தொடர்ந்து தோன்றுகிறது. அது தருக்கத்திலும் கணிதத்திலும் பொருட் குறியியலிலும் (Semiotics) அறிவு ஆராய்ச்சியிலும் உள்ள ஒரு சொல்லாகத் தோன்றுகிறது. மத சித்தாந்தம், வழிபாடு (Liturgy) நுண்கலை, கவிதை என்றின்ன துறைகளிலும் அதற்கு ஒரு நீண்ட வரலாறு உண்டு. (சமிக்ஞை சமயக் கோட்பாடு என்றும் பொருள்படும்) இத்துறைகள் அனைத்திலும் வரும் இச் சொல் ஒன்றிற்காக நின்று, அதனைச் சுட்டும் நிலையில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் கூட்டிச் சேர்த்தல், ஒப்புமைப் படுத்துதல் என்ற பொருளுடைய கிரேக்க வினைச் சொல் குறியீட்டிற்கும் குறிக்கப் பெற்றதற்கும் இடையில் ஒப்புமை இருந்தது என்ற கருத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது. இச்சொல்லைத் தற்காலத்தில் பயன்படுத்தும் நிலைகளிலும் இந்

உருவம், உருவகம், சமிக்ஞை, பழங்கதை

நிலை உளது. குறிப்புக் கணிதத்திலும் (Alge வரும் சமிக்ஞை மரபு வழி வருவது. குறித்தது. ஆனால் சமயத்துறையில் வரும் சமிக்ஞைக் குறிக்கப் பெற்றவற்றிற்கும் இடையில் தொடர்பை அடிப்படையாகக் கொண்டவை பெயர் நிலையையும் உருவக நிலையையும் உகாட்டு: சிலுவை, ஆட்டுக்குட்டி, நல் பொருள் மற்றொரு பொருளைச் சுட்டும்போது ளாக நிற்கும் நிலையில் தனக்கு நேராகவும் வேண்டும். இப்பொருளில் இச்சொல்லை யில் பயன்படுத்துவது நலம்.

சமயத்தையும் கவிதையையும் உணர்வு சடங்காக அறுதியிட்டு, வெறும் சமிக்ஞை வகை உளப்பாங்கு உள்ளது. குறியீடுகள் வற்றின் இடத்தை அவற்றைக் கடந்து மேல நிலை உண்மைகள் பெறுமாறு செய்யும் உ ரொரு கருத்துப்படி, சமிக்ஞை, வேண்டுமே பெற்றது; உளக் கருத்துக்களை, விளக்கமான அமைந்த உணர்வுடைச் சொற்களில் உளம் அது. “நுண் பொருள் கொள்கைகளை வ மொழியில் மொழி பெயர்த்தமைப்பதே மாகும். ஏனெனில் அது புலன் உணர்வுப் பிரித்துக் கொண்டதேயாகும்.” இவ்வாறு தனிப்பட்டதில் தனுச் சிறப்பானதும் (சிறப்புடையதில் பொதுவானதும் (பெரு நிலையே சமிக்ஞை. எல்லாவற்றிற்கும் பொருளினூடே நிலையான பொருள் ஊடு

உருவம், உருவகம் ஆகியவற்றினின்று சிறப்பான பொருளில் வேறுபடுகின்றதா தடுத்து தொடர்ந்து வருவதை முதல் டுகிறோம். உருவம் உருவகமாக ஒரு முறை தொடர்ந்து வந்து ஒன்றாக நின்று ஒன் இவ்வாறு இவ்விரு பணியையும் ஆற்று சமிக்ஞை ஆகிறது. அது சமிக்ஞை நிலைத் கதைத் தொகுதி) ஒரு பகுதியாகவும் அமை

நிலை உளது. குறிப்புக் கணிதத்திலும் (Algebra) தருக்கத்திலும் வரும் சமிக்ஞை மரபு வழி வருவது. குறியீடுகளை ஒத்தமைந்தது. ஆனால் சமயத்துறையில் வரும் சமிக்ஞைகள், குறியீட்டிற்கும் குறிக்கப் பெற்றவற்றிற்கும் இடையில் உள்ள அந்நிலைத் தொடர்பை அடிப்படையாகக் கொண்டமைந்தது. இது ஆகு பெயர் நிலையையும் உருவக நிலையையும் உடையது. எடுத்துக் காட்டு : சிலுவை, ஆட்டுக்குட்டி, நல்ல இடையன் - ஒரு பொருள் மற்றொரு பொருளைச் சுட்டும்போது அது தானும் பொருளாக நிற்கும் நிலையில் தனக்கு நேராகவும் கவனத்தை ஈர்க்க வேண்டும். இப்பொருளில் இச்சொல்லை இலக்கியக் கொள்கையில் பயன்படுத்துவது நலம்.

சமயத்தையும் கவிதையையும் உணர்வு உருவங்களால் ஆன சடங்காக அறுதியிட்டு, வெறும் சமிக்ஞை பற்றிப் பேசும் ஒரு வகை உளப்பாங்கு உள்ளது. குறியீடுகள், உருவங்கள் ஆகியவற்றின் இடத்தை அவற்றைக் கடந்து மேம்பட்ட ஒழுக்க அற நிலை உண்மைகள் பெறுமாறு செய்யும் உளமும் உண்டு. மற்றொரு கருத்துப்படி, சமிக்ஞை, வேண்டுமென்றே அமைக்கப் பெற்றது; உளக் கருத்துக்களை, விளக்கமான கற்பிக்கும் பாங்கில் அமைந்த உணர்வுடைச் சொற்களில் உளம் வடிப்பதே யாகும். அது. “நுண் பொருள் கொள்கைகளை வருணனை மிக்க ஓவிய மொழியில் மொழி பெயர்த்தமைப்பதே தொடர் உருவகமாகும். ஏனெனில் அது புலன் உணர்வுப் பொருட்களினின்று பிரித்துக் கொண்டதேயாகும்.” இவ்வாறு கால்ரிட்ஜ் கூறுகிறார். தனிப்பட்டதில் தனுச் சிறப்பானதும் (சிறு பிரீவு) தனிச் சிறப்புடையதில் பொதுவானதும் (பெரும் பிரீவு) ஊடுருவும் நிலையே சமிக்ஞை. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக நிலையற்ற பொருளினூடே நிலையான பொருள் ஊடுருவுவதே அது.

உருவம், உருவகம் ஆகியவற்றினின்று சமிக்ஞை ஏதாவது சிறப்பான பொருளில் வேறுபடுகின்றதா? சமிக்ஞை அடுத்தடுத்து தொடர்ந்து வருவதை முதல் நிலையில் நாம் சிந்திக்கிறோம். உருவம் உருவகமாக ஒரு முறை தோன்றலாம். அது தொடர்ந்து வந்து ஒன்றாக நின்று ஒன்றைக் காட்டி நின்று, இவ்வாறு இவ்விரு பணியையும் ஆற்றும்போது, இது ஒரு சமிக்ஞை ஆகிறது. அது சமிக்ஞை நிலைத் தொகுதியின் (பழங்கதைத் தொகுதி) ஒரு பகுதியாகவும் அமையலாம். பிளேக்கின்

ஆரம்ப உணர்ச்சிப் பாடல்களான ‘களங்கமில்லா நிலையின் பாடல்கள்’ (Songs of Innocence), அனுபவப் பாடல்கள் (Songs of Experience) பற்றி ஜே. ஹைச்விக்ஸ்டீட் (J. H. Wicksteed) கீழ்வருமாறு எழுதுகிறார்: “உண்மையான சமிக்ஞை நிலை குறைவாக்கவே யுள்ளது. ஆனால் ஏராளமான சமிக்ஞை நிலை உருவகம் தொடர்ந்து வருகிறது.” ஷெல்லியின் கவிதையில் ‘ஆளும் சமிக்ஞைகள்’ பற்றி ஈட்ஸ் தொடக்க காலத்தில் ஒரு கட்டுரை எழுதினார். “கவிதையில் வரும் உருவங்களிற் பல சமிக்ஞைகளுக்குரிய திட்பம் இல்லாதவை. இவற்றுடன் உண்மையில் சமிக்ஞை நிலையுடைய பல உருவங்களும் கவிதையில் உள்ளன. காலம் செல்லச் செல்ல இவற்றைக் கவிஞன் வேண்டுமென்றே சமிக்ஞைப் பயனுக்காக மிகுதியாகப் பயன்படுத்தத் தொடங்குகிறான்”—குகைகள், கோபுரங்கள் போன்ற உருவங்களைக் கூறலாம்.

உளங்கொள்ளும் விரைவுடன் எழுத்தாளனது தொடக்கப் படைப்புகளில் வரும் ‘இயல்புகள்’ பிந்திய படைப்புகளில் சமிக்ஞையாக மாறிவிடுகின்றன. ஹென்ரி ஜேம்ஸின் தொடக்க நாவல்களில், அவர் மக்களையும் இடங்களையும் மிக முயற்சி எடுத்து, காட்சிக்குப் புலப்படுமாறு விளக்கினார். ஆனால் பிந்திய படைப்புகளில் இக்காட்சி உருவங்கள், உருவக நிலையிலோ சமிக்ஞை நிலையிலோ அமைந்துவிட்டன.

கவிதையில் வரும் சமிக்ஞை நிலை பற்றி விவாதிக்கப் பெற்ற போதெல்லாம், தற்காலக் கவிஞர்களது ‘தனிப்பட்ட சமிக்ஞை’ களுக்கும் பழங்கவிஞர்கள் பயன்படுத்திய எளிதில் அறிந்து கொள்வதற்கு ஏற்ப அமைந்த சமிக்ஞைகளுக்கும் இடையில் வேறுபாடு அமைக்கும் வாய்ப்பு நிலவியது. முதலில் இச்சொல் பெரும்பாலும் ஒரு குற்றச்சாட்டாகவே அமைந்தது. மேலும் கவிதையிலுள்ள சமிக்ஞை பற்றி நாம் கொண்டுள்ள எண்ணங்களும் போக்கும் இருமுக நிலையின. ‘தனிப்பட்ட’ என்ற சொல்லுக்கு மாற்றுச் சொல்லைக் காண்பது கடினம். மரபு நிலை அல்லது வழிமுறை என்று கூறினால், கவிதை புதுமையாகவும் வியப்பூட்டுவதாகவும் அமைய வேண்டும் என்ற, நம் விருப்பிற்கு எதிராக அமையும். தனிப்பட்ட சமிக்ஞை ஒரு ஒழுங்கமைப்பைக் குறிக்கிறது. மறையெழுத்துக்களை விளக்குபவர் (Cryptographer), மாற்றாள் செய்தியை விளக்குவது போன்று,

கவனமுடைய மாணவன் தனிப்பட்ட குறியீட்டை விளக்க இயலும். பலதனிப்பட்ட சமிக்ஞைத் தொகுதிகள் (எடுத்துக் காட்டு பிளேக், ஈட்ஸ், போன்றோர் பயன்படுத்துபவை) சமிக்ஞை மரபுகளோடு பெரிதும் கலந்துவரும். அவை, பரவலாக வழங்கும் அல்லது அண்மையில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பெற்ற சமிக்ஞைகளோடு கலவாமலிருக்கலாம்.

தனிப்பட்ட சமிக்ஞையையும் மரபு நிலை சமிக்ஞையையும் கடந்து நாம் செல்லும் போது, இவற்றிற்கு எதிராக, ஒருவகைப் பொது இயற்கை சமிக்ஞை நிலை காணப்படுகிறது. இந்நிலையும் இதற்குரிய சிக்கல்களை அளிக்கிறது. ப்ராஸ்ட் (Frost) எழுதிய சிறந்த கவிதைகளில் இயற்கைச் சமிக்ஞையைப் பயன்படுத்தி யுள்ளார். அவை குறித்து நிற்பவற்றை வரையறைக் குட்படுத்த இயலாது. 'செல்லாத பாதை', 'சூவர்கள்', 'மலைகள்' பற்றி எண்ணுகிறோம். காட்டினருகில் நின்றல், தூங்குவதற்கு முன் செல்ல வேண்டிய மைல்கள் என்றின்ன சொற்றொடர்கள் அனைத்தும் சொற்பொருள் நிலையில் பயணம் செய்பவருக்குரியதாக அமையக் காண்கிறோம். ஆனால் இயற்கைச் சமிக்ஞை மொழியில் உறங்குவதே சாதல்; காடுகள் அழகியவை, இருண்டவை, அடர்த்திமிக்கவை'' (இந்த மூன்று அடைகளும் மிகுதியாகப் புகழும் நிலையுடையவை.) என்ற தொடரை, 'கொடுத்த வாக்கை நிறைவேற்ற வேண்டும்' என்ற தொடரில் புலப்படுத்தப்படும் ஒழுக்க அறக் கட்டுப்பாட்டின் அடுத்தமைத்து நோக்கினால், நாம் காட்டைக் கடந்தேயாகவேண்டும். ஆனால், முருகியல் சிந்தனைப்படி ஒருவன் பொறுப்புள்ள மனிதனாக அமையா விடினும் நாம் அந்நிலையைத் தள்ளிவிட இயலாது.

ப்ராஸ்டின் கவிதைகளை எப்போதும் வாசிப்பவன் தவறாகப் பொருள் கொள்ள மாட்டான்; ஓரளவுக்கு, தமது இயற்கைச் சமிக்ஞை நிலையின் வாயிலாக ப்ராஸ்ட் பல வாசகர்களைக் கவர்ந்துள்ளார். அவர்களிற் சிலர் ஒரு முறை, சமிக்ஞை அமையக் கூடிய வாய்ப்பை உணர்ந்தபின் இயற்கைச் சமிக்ஞைகளையும் அவற்றோடு தொடர்புடைய வற்றையும் ஏற்பர். ஒரு கவிதைக் கூற்றின் இயல்புக்கு—குறிப்பாக தமது காலக் கவிதைக் கூற்றுக்கு—மர்ருன திட்டத்தையும் செறிவையும் அவரது பல திறக்குறியீடுகளுக்கு வழங்குவர்.

நான்காவது சொல்லான பழங்கதை, அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதையியலில் கதைத் திட்டத்தையும் உரை, கதை அமைப்

பையும், கதைக் கருவையும் சுட்டி நிற்கிறது. இதற்கு எதிராக அமைந்த சொல் 'காரண காரிய நிலை' (Iogos) அளவை ஆய்வுச் சொல்லாட்சிக்கும் விளக்கத்திற்கும் மாறாக பழங்கதை என்பது கதையைக் கூறுகிறது. அது ஒரு கதையாகும். ஒழுங்கான தத்துவத்திற்கு மாறாக அது பகுத்தறிவுக்குப் புறம்பானது; உள்ளுணர்வால் அமைவது. சாக்ரட்டிஸின் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சிக்கு எதிரான ஆஸ்சிலஸின் துன்பியல் அது.

தற்காலத் திறனாய்வில் 'பழங்கதை' மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்ற விருப்பிற்குரிய தொடராகும். சமயத்திற்கும் நாடோடி இலக்கியத்திற்கும் மனித இனநூலிற்கும் சமூகவியலிற்கும் உளவியல் பகுப்பாய்வுக்கும் நுண்கலைகளுக்கும் உரிய இன்றியமையாப் பெர்ருஸ் பரப்பை அது சுட்டுகின்றது. இவற்றைச் சூழ்ந்து அமைகின்றது. வழக்கமர்கப் பழங்கதையை எதிர்க்கும் நிலைகள் அதனை வரலாறு, அல்லது அறிவியல், அல்லது தத்துவம், அல்லது தொடர் உருவகம், அல்லது உண்மைக்கு எதிரானது எனக் காட்டுகின்றன.

அறிவு கொளுத்தும் காலமான பதினேழு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இத்தொடர்பு, பொதுவாகக் கீழான பொருள் குறிப்போடு பயன் படுத்தப் பெற்றது. பழங்கதை ஒரு புனைநிலை: அறிவியல் நிலையிலும் வரலாற்று நிலையிலும் உண்மையான தன்று. ஆனால் விகோவின் (Vico) 'புதிய அறிவியல்' (Scienza Nuova) ஏற்கெனவே ஒரு மாற்றத்தை நிகழ்த்தியது. ஜெர்மானியப் புதுமையாளர்கள், காலரிட்ஜ், எமர்சன், நிட்ஷி ஆகியோர் முதன்மை பெற்ற திலிருந்து, பழங்கதை ஒரு வகையான உண்மை அல்லது உண்மைக்குச் சமமானது என்று கருதப்பட்டது. அது வரலாறு அல்லது அறிவியல் உண்மையோடு போட்டியிடுவதன்று. அவற்றின் பின்னிணைவு ஆகும்.

வரலாற்று நிலையில், பழங்கதை சடங்கைத் தொடர்ந்து அதனோடு இணைந்து செல்கிறது. சடங்கின் பேசும் பகுதியாகவும் சடங்கு நிகழ்ந்ததும் கதையாகவும் அமைகிறது. சடங்கு சமுதாயத்திற்காக ஏற்படுத்தப்படுகிறது. மத குருவினர், எதையாவது ஒன்றை மாற்றவும் ஏற்கவும் அதனைப் பயன்படுத்துகின்றனர். அறுவடை, மனிதனின் வளம், சமுதாயப் பண்பாட்டினுள்

இளைஞரை ஆற்றுவாக்கும் தொடக்க நிலை, இறந்தவர்களுக்கு வருங்காலத்தில் வழங்கப்படும் தக்க இடம் ஆகியவற்றைப் போன்று தொடர்பாக, எப்போதும் தேவையான நிகழ்ச்சிகளின் நிரலே பழங்கதை. ஆனால் விரிந்த பொருளில், உலகத் தோற்றம், முடிவு, உலகம் ஏன் நிலவுகிறது, நாம் ஏன் இவ்வாறு செயல்படுகிறோம் என்பனவற்றை இளைஞருக்குத் தெளிவிக்க, ஒரு சமுதாயம் அளிக்கும் விளக்கத்தையும் இயற்கை, மனிதனின் முடிவு ஆகியவற்றைக் கற்பிக்கும் உருவங்களையும் கொண்டு, ஆக்கியோன் அறியப்படாததாய் அமைவதே பழங்கதை.

இலக்கியக் கொள்கைக்கு இன்றியமையாத பழங்கதையின் உட்கோள் வருமாறு: அது அளிக்கும் உருவம் அல்லது ஓவியம் சமுதாய நிலை இயற்கையிகந்த நிலை (இயற்கை யல்லாத நிலை அல்லது பகுத்தறிவற்ற நிலை) உரைக்கதை அல்லது கதை, மூலப் பிரதி அல்லது பொது நிலை, காலங் கடந்த நமது கருத்துக் கோள்களுக்கு காலத்திற் குட்பட்ட நிகழ்ச்சிகளால் அளிக்கப்படும் சமீக்கை வெளியீடு, திட்டப்படி அமையும் நிலை அல்லது மனிதனது முடிவுநிலை, இறையுணர்வு நிலை: இவற்றில் ஒன்றை இன்றையச் சிந்தனை மையமாகக் கொள்ளலாம். அது பிறவற்றிற்கும் பரவலாம். “உலகத் தொழிலாளர்களின் பொதுவேலை நிறுத்தத்”தைப் பழங்கதை என்று பேசும்போது—இத்தகைய குறிக்கோள் ஒரு காலும் வரலாற்று உண்மையாகப் போவதில்லை. ஆனால் தொழிலாளர்களைத் தூண்டிச் செயல் படுத்துவதற்காக வருங்கால நிகழ்ச்சியாக அளிக்கப்படுகிறது என்ற பொருளில் ‘சோரல்’ கொள்கிறார். பழங்கதை என்பது ஒரு திட்டம். மனிதரின் முடிவு பற்றிய கிறிஸ்தவக் கோட்பாடு—கிறிஸ்துவின் இரண்டாம் வருகை, கடைசித் தீர்ப்பு ஆகியவற்றை—பழங்கதை என நீபர் (Niebuhr) கொள்கிறார். இவை இன்றும் என்று முள்ள ஒழுக்க ஆன்ம மதிப்பீடுகளின் வருங்கால வரலாறு அமைகின்றன. அறிவியலையாவது தத்துவத்தையாவது பழங்கதை தனது முரணாகக் கொண்டிருந்தால், அது ஓவிய நிலை யாக்கக் கூடிய உள்ளுணர்வின் பாற்பட்ட பருப் பொருளைப் பகுத்தறிவுடைய நுண்பொருளுக்கு எதிராகக் காட்டுகிறது. பொதுவாக இலக்கியக் கொள்கையாளருக்கும் ஆதரவாளர்களுக்கும் என அமைந்த எதிர்ப்பு பழங்கதை சமுதாயத்திற்கும்

வகுப்பிற்கும் உரியது, ஆக்கியோன் அறியப்படாத்து என்பதாகும். தற்காலத்தில் நாம் பழங்கதை ஆக்கியோரில் சிலரையாவது அறியலாம். என்றாலும் ஆக்கியோன் மறக்கப்படும் போது—பொதுவாக அறியப்படாமல் ஆகும்போது—இவையும் பழங்கதையின் தன்மையைப் பெற வியலும். அது ஒரு சமுதாயத்தாரால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு நம்பிக்கைக்குரியவர்களது உடன்பாட்டைப் பெறும்போது, அது நம்பத்தகாததாக இருந்தாலும் பழங்கதையாகிறது.

இத் தொடரைத் திட்டப்படுத்துவது எளிதன்று: இன்று இது ஒரு பொருள் பரப்பைச் சுட்டி நிற்கிறது. ஒவியரும் கவிஞரும் பழங்கதையியலை நாடுவதைக் குறித்து நாம் கேள்விப்படுகிறோம். வளர்ச்சிக்கும் குடியாட்சிக்கும் உரிய பழங்கதைகள் பற்றி அறிகிறோம். ‘உலக இலக்கியத்தில் பழங்கதைகள் மீண்டும் அமையும் நிலை’ (The Return of the Myth in World Literature) பற்றி பேசக் கேட்கிறோம். எனினும் ஒருவர் பழங்கதையைப் படைக்க இயலாது; ஒன்றைத் தேர்ந்து நம்ப இயலாது அல்லது ஒன்றிற்குத் திட்டமிட்டு உயிர் கொடுக்க இயலாது என்றும் கூறக் கேட்கிறோம். உலகப்பொது நகர், ஒருதரப்பட்ட மக்களையுடைய நகரநாடு ஆகியவற்றைப் பற்றியும் பழங்கதைக்கு அடுத்த நிலையில் இந்நூல் பேசுகிறது.

தற்காலத்தில் பழங்கதை—பழங்கதையியல், ஒன்றோடொன்று தொடர்புடைய பழங்கதைகளின்தொகுதி இல்லையா? நிர்ஷியின் கருத்துப்படி, சாக்ரட்டிஸும் அறிவு வணிகரும் (Sophists) அறிவாளிகளும் கிரேக்கப் பண்பாட்டின் உயிர்த்துடிப்பை அழித்தனர். இதுபோலவே கிறிஸ்தவப் பழங்கதையைப் ‘புத்துணர்வு’ அழித்தது; அல்லது அழிவிற்கு வித்திட்டது என்று பேசலாம். தற்கால மக்கள் ஆழமற்ற, நிறைவற்ற, ஓரளவு தவறான பழங்கதைகளைக் கொண்டுள்ளனர் என்பது வேறுசில எழுத்தாளரது கருத்து. இத்தகைய பழங்கதைகள் வளர்ச்சி, சமத்துவம், உலகப் பொதுக்கல்வி அல்லது சுகமான நாகரிக நலத்திற்காக வெளியிடப்படும் விளம்பரங்கள் பற்றியவை. இவ்விரு கொள்கைகளுக்கும் இடையே அமைந்த பொதுவான அடிப்படை அளவு கோலே (உண்மையான அல்லது ஓரளவு ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க) முடிவாக அமையும்.

பழைய நன்குணர்ந்த, ஒன்றியிணைந்த வாழ்க்கைப் பாதைகள் (சடங்குகளும் அவற்றைச் சார்ந்த பழங்கதைகளும்) தற்காலத் தத்துவத்தால் (Modernism) தகர்த்தெறியப் பெற்ற போது, பலர் வறுமையடைந்தனர். மக்கள் வெறும் நுண் பொருளால் மட்டும் வாழ இயலாது. ஆகையால், செம்மையுறாத, முயற்சியின்றி அமைந்த, முழுமையற்ற பழங்கதைகளால் வெறுமனே இடத்தை நிரப்ப வேண்டும். (எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்று கருதுகிறார்களோ அவற்றின் ஒவியமே பழங்கதையாக அமைகிறது.) கற்பனை எழுத்தாளர்களுக்குத் தேவையான பழங்கதை பற்றிப் பேசுங்கால், சமுதாயத்தோடு தொடர்பு கொள்ளத் தேவையென உணர்ந்த ஒரு குறியீடாகவும், கவிஞன் என்ற நிலையில் தனக்குச் சமுதாயத்தில் தக்க இடம் கிடைப்பதாகவும் கவிஞன் பழங்கதையைப் பயன்படுத்துகிறான். பிரஞ்சு சமீக்கைக் கொள்கையினர் தனிப்பட்ட நிலையில் நிலவுகின்றனர். இவர்கள், கவிஞன் வாணிப நோக்குடன் விளம்பரம் செய்யும் இழிநிலையையோ முருகியல் தூய்மையையோ தேர்ந்து கொள்ளவேண்டும் என்ற கருத்துத் தெரிவித்த ஹெர்ம்ஸ் கொள்கையைக் கொண்டவர்கள் (Heretic Specialists). ஈட்ஸ், மலார்மிடம் மிகுந்த மதிப்பு வைத்திருந்தார் எனினும் அயர்லாந்துடன் ஒன்றுபடவேண்டிய தேவையை உணர்ந்தார். எனவே அவர் மரபு முறையான செல்டிய (Celtic) நாட்டுப் பழங்கதையியலைப் பிற்கால அயர்லாந்து பற்றித் தாம் படைத்த பழங்கதையுடன் ஒன்றாக இணைத்தார். இப் பழங்கதைகளில் அகஸ்திய ஆங்கிலோ, ஐரிஷ் நாட்டைச் சேர்ந்தவர்களை (சுவிட், பெர்க்லி, பர்க்) வாசல் லின்ட்சே (Vachel Lindsay) கற்பனையில் அமைந்த அமெரிக்கத் தலைவர்களாக விளங்கியுள்ளார்.

பல எழுத்தாளர்களுக்குப் பழங்கதை கவிதைக்கும் சமயத்திற்கும் உரிய பொதுவான அடிப்படை அளவுகோல். (மேத்யூ அர்னால்டும் தொடக்கத்தில் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸும் கொண்ட) தற்காலக் கருத்து ஒன்று நிலவுகிறது, அதன்படி தற்கால அறிஞரால் நம்ப இயலாத, இயற்கையிகந்த சமயத்தின் இடத்தைக் கவிதை மென்மேலும் பெறும். ஆனால் கவிதை அதிக நாள் சமயத்தின் இடத்தைக் கொண்டிருக்க இயலாது. ஏனெனில் அவ்வாறு அது சமயத்தின் இடத்தில் இருந்தால் அதிக நாள் வாழ இயலாது என்பதை எடுத்துக்காட்டலாம். சமயம் பெரும்

மர்மம். கவிதை அதினினின்று குறைந்த மர்மம். கவிதை—உரு வகத்தைப் பெருமளவில் அமைத்த நிலையையே சமயப் பழங் கதையில் காண்கிறோம். இவ்வாறு சமய உண்மையையும் கவிதை உண்மையையும் புனைநிலைகள் தள்ளும் நேர்நிலைக் கொள்கையாளரை எதிர்த்த பிலிப்வீல்ரைட் (Philip Wheel Wright) பழங்கதைச் சமயம் பற்றிய நோக்கே நமக்குத் தேவையானது என்று வலியுறுத்துகிறார். இவர் இக்கருத்தைக் கொண்டிருந்த ஆங்கில நாட்டைச் சேர்ந்த முன்னவர் ஜான் டென்னிஸ் (John Dennis). இவரைவிட அண்மைக் காலத்தில் இக்கருத்தை கொண்டவராக ஆர்தர் மாகனைக் கூறலாம் (Arthur Machen).

(உருவம், உருவகம், சமிக்ஞை, பழங்கதை என்ற) இந் நான்கு தொடரையும் பழைய இலக்கியக் கல்வி ஆழ்ந்து ஆயாது புறநிலையில் ஆய்கிறது என நாம் குற்றங் கூறலாம். இவற்றை அலங்காரமாகவும் அணி அழகாகவுமே கருதி நோக்கு வதால், இவை கலைப்படைப்பினின்று வேறுபடுத்தப்பெற்ற பகுதிகளாகக் கற்கப்படுகின்றன. ஆனால் நாம் இதற்கு மாறாக, கவிதையின் பொருளும் பயனும் சிறப்பாக உருவகத்திலும் பழங்கதையிலும் அமைந்திருப்பதாகக் கருதுகிறோம். உருவச் சிந்தனை, பழங்கதைச் சிந்தனை போன்று உருவகம் மூலமாகவும் கவிதையை உரைக்கும் முறை அல்லது நோக்கின் வாயிலாகவும் சிந்திக்கும் நிலைகள் உண்டு. 'புறவடிவம்' 'பொருள்' என்ற பழைய பிரிவுகளை இணைக்கும் இலக்கிய அம்சங்களுக்கு நேராக இச்சொற்கள் நமது கவனத்தைக் கவர்கின்றன. இச்சொற்கள் இரு நிலைகளிலும் நோக்குகின்றன. கவிதை ஒருபுறம் ஓவியத் திற்கும் உலகிற்கும் நேராக இழுக்கப்படுகிறது. மறுபுறம் சமயத்திற்கும் உலகப் போக்கிற்கும் நேராக இழுக்கப்படு கிறது. புது முறைப்படி, நாம் இந்நான்கு தொடர்களையும் கற்க முனையும் போது, இவ்வாறு இருபுறம் இழுக்கப் பெறும் நிலையை உணர இயலும். பழைய முறைகள் இவற்றை முருகியல் உத்திகளாக (முற்றிலும் அலங்காரத்திற்காக அமைந் தவையாக) கொள்கின்றன. இதற்கு எதிராக நாம் செயற் படும்போது, அளவுக்கு மிஞ்சி உலகப்போக்கிற்கு முக்கியத்துவம் அளித்து விடும் ஆபத்து உள்ளது. நவீன செவ்விய கால இறுதியில் ஸ்காட் பாவியல் கொள்கை, உவமைகளும் உருவ கங்களும் திட்டமிட்டுத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவை எனக்

கருதியது. இன்றைய ஆய்வாளர்கள் பிராய்டின் கருத்தை ஒட்டி, எல்லா உருவகங்களும் நிலைவிலி உள்ளத்தை வெளிப்படுத்துபவை என்று கருதினர். இச்சொற்றொடர்களை பாவியல் கொள்கைப்படி விளக்குவதை ஒருபுறம் ஒதுக்குவதோடு, உளவியல் சரிதத்தை அமைப்பதனையும் கருத்துக்களைத் தேடுவதையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இவற்றைக் கற்கும் முறையையும் கொள்ளாது. இவற்றிற்கு இடைப்பட்ட ஒரு சிறந்த இடைநிலையை அமைக்க வேண்டியதவசியம்.

கடந்த இருபத்தைந்தாண்டு இலக்கியக் கல்வியில், கொள்கையும் நடைமுறைப் பயிற்சியும் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளன. அதாவது நாம் வருணனையை, அதிலும் சிறப்பாகக் கவிதையின் உருவக நிலையை, வகை செய்ய முயன்றுள்ளோம். குறிப்பிட்ட கவிஞன் அல்லது இலக்கியப் படைப்புகள் பயன்படுத்திய உருவக நிலைபற்றி தனி நூல்களும் கட்டுரைகளும் எழுதப் பெற்றன. (ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றி எழுதப் பெற்ற நூல்கள் இப்பொருளில் மிக்க ஆர்வங்காட்டின.) ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் நடைமுறைத் திறனாய்வு அமைந்துள்ளது. நுட்பமான கொள்கைகளையும் முறைமைகளையும் கொண்ட கட்டுரைகள் தோன்றின. இவை சிலவேளைகளில் மிக எளியனவாகக் கருதப் பெற்ற பயிற்சியாளர்களது கொள்கைகளை நுட்பமாக ஆய்கின்றன.

ஏறத்தாழ இருநூற்றைம்பது பிரிவுகளின் கீழ் நுட்பமாகப் பிரிவு செய்யப் பெற்ற அணிகள் அனைத்தையும் இரண்டோ மூன்றோ பெரும் பிரிவுகளின் கீழ் வரையறுக்கப் பல முயற்சிகள் செய்யப் பெற்றன. 'திட்டங்கள்' (Schemes) 'சொல்லணிகள்' (Tropes) என்ற பிரிவும் இதில் ஒன்று. அணிகளை 'ஓசை அணி', 'உணர்வு அணி' அல்லது 'சொல்லணி', 'கருத்து அணி' எனவும் பிரிவு செய்வது மற்றொரு முறை. இவ்விருவகைப் பிரிவுகளும் தவறானவை. இவை புற அல்லது புறப் புற அமைப்பைச் சுட்டுகின்றன. இதற்குக் கருத்தை வெளியிடும் செயல் இல்லை எனலாம். எனவே மரபுப்படி, ஈற்றெதுகை, மோனை என்றிவை இரண்டும் குறிக்கோள் திட்டத்திலும் ஒலி நிலை அலங்காரத்திலும் அடங்கும். எனினும் தொடக்க ஈற்றெதுகையும் இறுதி ஈற்றெதுகையும் உணர்வைப் பிணிப் பனவாகவும் பொருள் இணைப்புக்களாகவும் பணிபுரிய இயலும். பத்தொன்

பதாம் நூற்றாண்டில் சிலேடையைச் சொல் விளையாட்டு எனவும் தாழ்ந்த தரமுடைய அறிவு எனவும் கருதினர். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் அடிசன் முதலானோர் தவறான அறிவின் பிரிவுகளில் ஒன்றாக அதைக் கருதினர். ஆனால் பரோக் கவிஞரும் தற்காலக் கவிஞரும் அதனைக் கருத்தை இரட்டித்தளித்த நிலையாகவும் பல்பொருள் ஒருருவச் சொல்லாகவும் வேண்டுமென்றே பொருள் மருட்சியை அமைக்கும் நோக்குடனும் திறம்படப்பயன் படுத்தினர்.

‘திட்டங்களை’ விட்டு விட்டு, நாம் கவிதைச் சொல்லணிகளை மிகப் பொருத்தமாகத் தொடர் அணி, ஒப்புமை அணி என்று பிரிக்கலாம்.

மரபின் பாற்பட்ட தெர்டர் அணிகள் ஆகு பெயரே யாகும். அவற்றிற்கிடையே உள்ள தொடர்புகளைத் தருக்க முறையாகவும் அளவு முறையாகவும் பகுத்தாயலாம். காரியத் திற்குக் காரணம் அல்லது காரணத்திற்குக் காரியம் அமைகிறது. இடத்திலுள்ள பொருளுக்கு இடமும் முதலுக்குச் சினையும் அமைகிறது. (கிராமத்துப் பச்சை, காயல் ஆழம்) முதல்—சினை ஆகு பெயரில் (Synecdoche) ஓர் உருவத்திற்கும் அது குறிப்பதற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகள், அகத் தொடர்புகள். ஏதாவது பொருளின் ஒரு கூறு நமக்களிக்கப் படும். முதலின் இடத்தைச் சினைபெறும். சிறுபிரிவு பெரும் பிரிவைச் சுட்டி நிற்கிறது. பொருள் அதன் வடிவத்தையும் பயனையும் குறிக்கிறது.

ஷர்லி (Shirley) எழுதிய பகுதிகளில் மரபு முறையான ஆகு பெயரின் பயன்பாடு விளக்கப்பட்டுள்ளது. வழி வழி வரும் அடையாள அணிகளும் கருவிகளும் சமுதாய வகுப்புக்களைக் குறித்து நிற்கின்றன.

‘செங்கோலும் மணி முடியும் சரிந்து வீழ்ந்து ஏழை
மண்வெட்டி கதிரரி-கத்தி தம்முடன்
மண்ணின் புழுதியில் ஒன்றென ஆகும்.’

[‘Sceptre and Crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.’]

அடைமாறி அமைந்த ஆகு பெயர் இதை விடச் சிறப்பானது. இது வெர்ஜில், ஸ்பென்சர், மில்டன், கிரே, செவ்விய காலக் கவிஞர் போன்றோர் பயன்படுத்தும் ஒருமொழி நடைக் கூறு.

“சேன்ஸ்பாயின் (Sansfoy) “செத்த பரிசப்பணம்” என்ற தொடரில் அடைமொழி உடையோனிடமிருந்து உடைமைக்குச் செல்கிறது. “சோர்ந்த சிறுமணி ஒலி” என்று கிரே கூறுவர். “மகிழும் மணி” என்பார் மில்டன். இவற்றில் வரும் அடைகள் (Epithets) முறையே சிறுமணி பூண்டவற்றையும், மணி அடிப் பவர்களையும் சுட்டுகிறது. “சாம்பற் பூச்சி தன் வெம்பும் கொம்பைச் சுற்றியது” என்று மில்டன் பேசும்போது, அடை மொழி, வெம்மை மிக்க கோடையின் மாலையையும் அதோடு தொடர்புடைய சாம்பற்பூச்சியின் ஒலியையும் நமக்கு உணர்த்துகிறது. இந்த மேற்கோளை, இவற்றின் சூழலினின்று பிரித்துக் காண்போமாயின், உயிரற்றதை உயிருடையது போலக் கொள்ளும் நிலை அமையலாம். அவற்றின் பகுதிகளோடு தொடர்புபடுத்திக் காணும் நிலை தக்கதா, அல்லது அதை நீக்கி அவற்றை எப்போதும் உயிருடைய பொருளாக உருவகப்படுத்துவது தகுமா என்பதற்கிடையில்தான் வேறுபாடு அமைந்துள்ளது.

முதலில் நோக்கும்போது, பக்திக் கவிதை உருவக நிலையி லன்றி அமைய இயலாதது போலத்தோன்றும்; அது உண்மையே. உருவகம் அதில் தலைமையிடம் வகிக்கிறது. நவீன செவ்விய பாடல் எழுதுவோரான டாக்டர் வாட்ஸ் (Dr. Watts), ஆகு பெயரை அமைப்பதன் மூலம் உள்ளத்தைக் கொள்ளுகொண்டு உள்ளத்தை உருக்கிக் கவர்ந்து நிறைவூட்டும் பயனைப் பெறுகிறார்.

மாண்பின் இளங்கோ உயிர்நீத்த
விந்தைச் சிலுவையை நோக்குங்கால்
என் சீரிய சிறப்பையும் இழப்பு என்பேன்
மமதை மீது வெறுப்பை ஊற்றுவேன்
துன்பும் அன்பும் கலந்து பாயுதே தலையில்!
தடங்கரத்தில்! உடலில்!—இதுபோல்
அன்பும் துன்பும் கலந்ததுண்டோ என்றும்
முட்கள் உயர் முடியாமோ—பாரீர்!

[When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride

See from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down ;
Did e'er such love and sorrow meet
Or thorns compose so sich a crown ?]

வேறொரு கால இலக்கிய நடையில் நன்கு பயிற்சி பெற்ற வாசகன், இந்தப் பாடலில் வரும் 'துன்பம்' 'அன்பு' என்ற சொற்கள், 'தண்ணீர்' 'இரத்தம்' என்ற சொற்களோடு ஒத்தவை என்பதை உணராமலே பாடலைக் கேட்கலாம். அவர் அன்பிற்காக இறந்தார். அவரது அன்பு காரணம்; இரத்தம் காரியம். பதினேழாம் நூற்றாண்டில் குவார்லிஸுக்கு (Quarles), 'வெறுப்பை ஊற்றி' என்ற தொடர் காட்சி நிலையில் அமையக் கூடிய உருவகத்தைக் குறித்து நிற்கிறது. அப்போது மமதை என்னும் தீயை ஒரு வாளி நீரால் அழித்த காட்சி தொடரலாம். ஆனால் இங்கு 'ஊற்றுதல்' என்பது பொருள் ஆழத்திற்காக அமைந்துள்ளது. எனது மமதையைத் தீவிரமாக, மிக மிக அதிகமாக வெறுக்கிறேன் என்பது பொருள்.

இவையனைத்தும் சொல்லின் குறுகிய வரையறுக்கப்பட்ட பயன்களேயாகும். அண்மையில் ஆகுபெயரை இலக்கிய முறையாகப் பயன்படுத்தச் சில கருத்துக்களை உறுதியாகத் தெரிவித்தனர். ஆகுபெயரும் உருவகமும் இரு கவிதை வகைகளைச் சித்திரிக்கும் அமைப்புகள் என்ற கருத்தும் எழுந்தது. அண்மைப் பொருட்களைத் தொடர்பு படுத்தும் கவிதை, ஒரு தனி உலகிற்கு மட்டும் உரிய இயக்கங்களைப் பற்றிப் பேசுகிறது. ஒப்புமை அடிப்படையில் தொடர்பு படுத்தும் கவிதை பல உலகங்களை இணைத்து, கலந்து அளிக்கிறது. பக்லரின் (Buhler) மொழிப்படி அது "பல உலகங்களின் இன் கலவை" யாகும்.

'அகன்ற கோடரி பற்றிய பாடலில் (Song of the Broad Axe) வரும் தனிப்பட்ட துண்டுபட்ட உருவங்கள், கணக்கற்ற ஆகுபெயர் உருவங்களும் எடுத்துக்காட்டுகளும் குடியாட்சி நலனுக்குப் பொருந்திய கருத்துக்களின் கூறுகளும் ஆகும் என விட்மாணைப் பற்றிய விவாதத்தில் டி. எம். மிர்ஸ்கி (D. M. Mirskey) கூறுகிறார். இணையான சில பெரும் பிரிவுகளைப் பகுத்து விளக்குவதும் விரிவும் கட்டற்ற பொருட்பாடுமே விட்மானினின் வழக்கமான கவிதை முறை எனலாம். 'என்னைப் பற்றிய பாடல்' போன்றவற்றில், அவர் விளக்கங்களையும் தனி நபர்களையும்

முழுத் தொகுதியின் பகுதிகளாகப் பகுதிகளையும் அளிக்கப் பெரு விருப்புக் கொண்டிருந்தார். பட்டியல் அளிக்கும் விருப்புடைய வர் எனினும் அவர் பன்மை வாதியோ தன்னிலை வாதியோ அல்லர். ஆனால் உண்மையில் உலகையும் இறையையும் ஒன்று கக் காணும் ஒருமைப் பாட்டுக் கொள்கையாளராகத் தோற்ற மளிக்கிறார். அவரது பட்டியலால் விளையும் மொத்தப் பயன் சிக்கலைத் தோற்றுவிப்பதன்று; அதனை எளிமையாக்குவதே யாகும். முதலில் அவர் தமது பிரிவுகளை அளிக்கிறார். பின்னர் அவற்றை விரிவாக விளக்குகிறார்.

அண்மையில் மொழியியலறிஞரது கவனத்தைப் பெரு மளவு பெற்றுள்ள அரிஸ்டாட்டிலின் காலம் முதலே கவிக் கொள்கையாளர், பாவியல் வல்லுநர் ஆகியோரது கவ னத்தை உருவகம் கவர்ந்துள்ளது. மொழியின் பண்பாக, இன்றியமையா நிலையாகக் கொள்வதை விட்டுவிட்டு, இயல் பான மொழி வழக்கின் திரிபாக உருவகத்தைக் கொள்வதை ரிச்சர்ட்ஸ் மிக வன்மையாக எதிர்த்தார். நாற்காலியின் 'கால்' மலையின் 'அடி', குப்பியின் 'கழுத்து' என்று கூறும்போது, ஒப்பு மையால் உயிரில் பொருட்களுக்கு மனிதனது உறுப்பைக் கூறு கிறோம். இத்தகைய நிலைகள் மொழியோடு கலந்து விட்டன. இப்போது இவற்றைப் பொதுவாக இலக்கிய வல்லுநரும் மொழி யறிஞரும் உருவங்கள் என உணர்வதில்லை. இவை மங்கிய அல்லது உதிர்ந்த அல்லது இறந்த உருவகம் ஆகும்.

'மொழி யெங்கும் பரந்து நிற்கும் நெறி' யாக (ரிச்சர்ட்ஸ்) அமைந்த உருவகத்தை நாம் கவிதைக்கே சிறப்பாக உரிய உரு வகத்தினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். ஜார்ஜ் கேம்பல் (George Campbell) முன்னதை இலக்கணத்திற்குரியதாகவும் பின்னதை பாவியல் அறிஞருக்கு உரியதாகவும் வகுத்தார். சொற்களை அவற்றின் மரபால் இலக்கண வல்லுநன் முடிவு செய் கிறான். சொல்லைக் கேட்பவனிடம் அச்சொல் உருவகப் பயனைத் தோற்றுவிக்கிறதா என்று பாவியலறிஞன் நோக்குகிறான். மேசையின் 'கால்', மலையின் 'அடி' போன்று மொழி நிலை மாறு பட்டு வருவனவற்றை உண்ட் (Wundt) உருவகம் எனக் கொள் ளார். ஓர் உணர்வுப் பயன் கருதி வேண்டுமென்றே திட்டமிட் டுப் படைக்கப்படும் நிலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்ததே உண்மையான உருவகம் என்பார் அவர். மொழி

யியல் உருவகத்தையும் முருகியல் உருவகத்தையும் ஹைச். கொன்ராட் (H. Konrad) வேறு படுத்துகிறார். முன்னது (அதாவது மேசையின் 'கால்' போன்றவை) பொருளின் முதன்மையான தனிப் பண்பை விளக்கி நிற்கிறது. பின்னது புதுச் சூழ்நிலையில் நீராடப் பொருளைப்பற்றி ஒரு புதிய உட்கருத்தைத் தோற்றுவிப்பதற்காக உருப்பெறுகிறது.

இவ்வாறு வகை செய்வதற்குக் கடினமான உருவகங்களில் மிகவும் சிறப்பானவை, ஒரு இலக்கியத் துறையினராலோ பரம்பரையினராலோ பொதுவாகப் பங்கிடப்பெற்றுள்ள உருவகங்களாகும். எடுத்துக்காட்டாக, எலும்பு-வீடு, அன்னப் பாதை, சொற் கருவூலம் போன்றவற்றையும் பழைய ஆங்கிலக் கவிஞர்களது சிறு கூற்றுக்களையும் கூறலாம். (இலியட்டின் முதற் பகுதியில் இருபத்தேழு முறை பயன் படுத்திய) 'செவ்விரல்வைகறை போன்ற ஹோமரின் நிலைத்த உருவகங்களையும், எலிசபெத் காலத்தவர் பயன் படுத்தும் 'முத்துப் பல்', 'பவள இதழ்', 'தந்தக் கழுத்து', 'பொன்னிழைக் கூந்தல்' போன்ற உருவகங்களையும், அகஸ்டனின் 'நீர் வெளி', 'வெள்ளி நீரோடை', 'மெருகேற்றிய புல்வெளி' போன்ற உருவகங்களையும் கூறலாம். தற்கால வாசகர்களுக்கு இவற்றில் சில, —சிறப்பாக ஆங்கிலோ சாக்சன் மொழி நடையில் அமைந்தவை— துணிவுடையன, கவிதைக் கேற்றன. மற்ற உருவகங்கள் மங்கி பழமையானவையாகத் தோன்றுகின்றன. நமக்குப் பழக்கமில்லாத உருவக 'மரபினின்று உருவகங்கள், முதலில் எடுத்துக் காட்டப்படும்போது நாம் தவறாக, அவை இப்போது தோன்றியவை என்று கருதலாம். (அவற்றிற்குத் தவறான தோற்ற நிலையை வழங்கலாம்) மொழியில் மரபாக அமைந்துள்ள உருவங்களை அம் மொழியினர் உணர்ந்து கொள்வதில்லை. இவற்றைத் தனிப்பட்ட இலக்கியச் செல்வங்களாகக் காண்பவர்கள் எப்போதுமே பகுத்தாயும் நுட்பமுடைய அயல் மொழியினரே. ஒரு குறிப்பிட்ட கவிஞனது உருவக-உட்கோளை அறிந்து கொள்ள, மொழியையும் இலக்கிய மரபையும் அணுகி அறிய வேண்டும். பழைய ஆங்கிலக் கவிதையில் வரும் 'எலும்பு-வீடு', 'சொற் கருவூலம்', போன்றவை ஹோமரின் 'சிறகுள்ள சொற்கள்' போன்ற உருவகத்தின் வகையைச் சேர்ந்தன என்பதில் ஐயமில்லை. கவிதை புனையும் தொழிலைக் கவிஞன் பயின்றதின் விளைவாக இவை அமைகின்றன. அவை மரபின் மாறுபட்டவையாக அமைவதாலும் கவி

தையின் தொழிலுக்கும் சடங்கு நிலை மொழிக்கும் உரியவையாக அமைவதாலும் கேட்போரை மகிழ்விக்கின்றன. இவற்றில் அமைந்துள்ள உருவக நிலையை முற்றிலும் உணர்ந்துகொள்வதுமில்லை. முற்றிலும் உணராத அமையவுமில்லை. சமயத் தொடர்புடைய பெருவாரியான சமிக்ஞைகளைப் போன்றே இவற்றையும் சடங்கு எனலாம்.

பிறப்புறவு பற்றிய சிந்தனை மிகுந்த நம் காலத்தில் உருவகத்தின் தோற்றத்தை மொழியியல் நெறி, இலக்கியக் காட்சி-செயற்பாட்டு முறை ஆகிய இரு நிலையிலும் காணப் பெரும் கவனம் செலுத்தினர். “தனி உயிரின் தோற்ற வளர்ச்சி (Ontogeny) இனத்தின் தோற்ற வளர்ச்சியை (Phylogeny) திரும்பக் காட்டுகிறது” என்பர். இதற்கு மாறாக, வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முந்திய பண்பாட்டின் வரலாற்றை நாம் பழங்குடி சமுதாயம், குழந்தைகள் ஆகியோரை ஆய்வதன் மூலம் கண்டு அமைக்கலாம் என நம்புகிறோம். ஹீன்ஸ் வெர்னரின் (Heinz Werner) கருத்துப்படி, சமுதாயக் கட்டுப்பாடுகள் நிறைந்து, அதோடு பொருட்களுக்குப் பெயரிடப் பெறாத மிகப் பழஞ் சமுதாயங்களிலேயே உருவகம் ஆற்றலுடையதாக அமைகிறது. நமது சிந்தையில் உடனே யூதரது உருவகிக்கும் திறன் தோன்றுகிறது. அவர்கள் பெயரிட இயலாத யகோவாவை (Jaweh) பாறை, கதிரவன், சிங்கம் என்று பலவாறாக உருவகித்து உரைத்தனர். நமது சமுதாயத்திற் காணப்படும் மங்கல வழக்கு, இடக்கரடக்கல் போன்றவற்றையும் (Euphemisms) கருதலாம். ஆனால் ஒன்றைத் தோற்றுவிக்கக் காரணமாவது அச்சம் நிறைந்த தேவை மட்டுமன்று என்பது தெளிவு. நாம் அன்பு கொள்பவற்றையும், பற்றிக்கொண்டிருக்க விரும்புகின்றவற்றையும், சிந்திப்பவற்றையும் நாம் உருவகிக்கிறோம். இவை ஒவ்வொரு கோணத்திலும் ஒளிக்கீற்றிலும் தனிச்சிறப்பான நிலையில் பிரதிபலிக்குமாறு நாம் எல்லாவகை ஒற்றுமைப் பொருட்களாலும் உருவகம் செய்கிறோம்.

மொழியியல் உருவகத்திற்கும் சமய உருவகத்திற்கும் பின் அமைந்த தூண்டுதல் பற்றிச் சிந்திப்பதினின்றும் கவிதை உருவகங்களின் முடிவான பயன் பற்றி எண்ணும்போது, கற்பனை இலக்கியத்தின் பயன் முழுவதையும் உள்ளடக்கிச் சிந்திக்க

வேண்டியுள்ளது. உருவகத்தின் அடியாக நான்கு அடிப்படைக் கூறுகள் அமைந்துள்ளன. அவை ஒப்புமை, இரட்டைக்காட்சி, புலனுணர்வு உருவம் அதாவது உணர இயலாதவற்றை வெளிப்படுத்துதல், உயிரற்றவற்றை உயிருடையன போலக் கூறுதல். இந்நான்கு நிலைகளும் சம அளவில் ஒருகாலும் அமைவதில்லை. இவை நாட்டுக்கும் முருகியல் கால கட்டத்திற்கும் ஏற்ப மாறுபடும். ஒரு கொள்கையாளரின் கருத்துப்படி, கிரேக்க ரோம உருவகம் பெரும்பாலும் ஒப்புமையின் அடியாக அமைகிறது. ஆனால் ஓவிய உருவகம் (Das Bild) உருவகச் சமிக்ஞை தெளிவாக டீட்டானிய அணியாகும். பாட்லெயர், ரிம்பாட் ஆகியோர் முதல், வாலரி வரையுள்ள இத்தாலியக் கவிதையும் பிரஞ்சுக் கவிதையும் வேறுபட, இத்தகைய பண்பாட்டு முரண்காரணமாக அமையாது. கால கட்டங்களுக்கும் முதன்மையான வாழ்க்கைத் தத்துவத்திற்கும் இடையில் நிலவும் பொருளை விளக்க இதைவிடச் சிறந்த சான்று காட்டலாம்.

ஒவ்வொரு கால மொழி நடைக்கும் தனிப் பண்புடைய அணிகளும் அக்கால வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தை வெளியிடும் நிலையும் உண்டு. உருவகம் போன்ற அடிப்படை அணி உருவங்களை எடுத்துக்கொண்டால், ஒவ்வொரு கால கட்டமும் தனிப்பட்ட பண்புடைய உருவகத்தை அமைக்கிறது. நவீன செவ்விய காலக் கவிதையை நோக்கின், உவமை ஒரு கருத்தைப் பல சொற்களால் கூறும் நிலை, அணிநலமுடைய அடை, பொருள் செறிந்த நிலை, சமநிலைப் படுத்துதல், முரண் நிலை என பல பண்புகள் பெற்றமைந்துள்ளது. எத்தனை அறிவு நிலைகள் அமைய இயலுமோ, அவை பல நிலைகளாக அல்ல இரண்டு அல்லது மூன்று நிலைகளாக வரையறுக்கப்பெற்றுள்ளன. பெரும்பாலும் மூன்றாவது நிலையே மைய நிலையாகும். இது பெயர் சுட்டப்பெற்றுள்ள முரண் நிலைகளின் இடையில் அமையும்.

சில அயல் நாட்டு எழுத்தாளர்களையும் நம்மவர்களையும் தூற்றுவோம்
பண்டைப் புலவர்களை மட்டிலும் அல்லது தற்காலக் கவிஞர்களைப்
போற்றுவோம்

[Some foreign writers, some our own despise
The ancients only, or the moderns, prize.]

பரோக் கால கட்டத்தில் முரணும் (Paradox) சொல் முரண் அணியும் (Oxymoron) பொருள் வழிப்படச் சொல்லை வழங்கு

தலும் (Catachresis) தனிச் சிறப்பான அணி நிலைகளாக இருந்து வந்தன. இவை கிறிஸ்தவ சமயச் சார்புடையவை. இறையுணர்வு நிலையும் பன்மை நிலையும் உடையன. உண்மை சிக்கலானது. அதற்குப் பல முறைகள் உண்டு. ஒவ்வொரு முறைக்கும் அதற்கேற்ற தகுதியுண்டு. சில வகை உண்மைகளை எதிர் நிலையில் அல்லது திட்டமிட்டுத் திரித்துக் கூற வேண்டும். மனிதனைத் தன் சாயலில் இறைவன் படைத்தால் அவரை, மனிதச் சாயல் அமைவுடையவர் என்று பேசலாம். ஆனால் அவர் கடந்த நிலையையும் உடையவர். எனவே பரோக் சமயத்தில் கடவுளைப் பற்றிய உண்மைகளை ஒப்புமை உருவங்கள் மூலம் வெளியிடுகின்றனர். (ஆட்டுக் குட்டி, மணமகன்). மேலும் முரண் நிலைகளை இணைத்தளிப்பதன் மூலம் இதை வெளியிடலாம். வாகனில் (Vaughan) வரும் 'ஆழ்ந்த ஆனால் சுடர்விடும் இருளை' எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். நவீன செவ்விய கால உள்ளம் தெளிவான வேறுபாடுகளையும் பகுத்தறிவு முன்னேற்றத்தையும்—அதாவது பிரிவினின்று துணைப் பிரிவிற்கும் தனிப்பட்டதனின்று துணைப் பிரிவிற்கும் செல்லும் ஆகுபெயர் நிலைய—விரும்பியது. ஆனால் பரோக் கால கட்டம் முன் சுட்டிக் கூற இயலாத விதத்தில் பல உலகங்களும் அல்லது எல்லா உலகங்களும் இணைக்கப் பெற்றமைந்த அண்டத்தை நமது கருத்தில் கொண்டு வருகிறது. நவீன செவ்விய காலத்தில் நிலவிய கவிதைக் கொள்கைப்படி, பரோக் கால கட்டத்திற்குரிய தனிப் பண்புகள் திட்டமாகக் கெட்ட சுவையின் பாற்பட்டவை; தவறான அறிவு நிலைகள்; இயல்பானவற்றையும் அவை ஒன்றில் வேண்டுமென்றே திரிக்கின்றன; அல்லது உண்மையற்ற சொற்சிலம்பமாக அமைகின்றன. ஆனால் வரலாற்று நிலைப்படி, அவை பன்முக அறிவாராய்ச்சியையும் இகற்கையிகந்த மெய்ம்மை நிலையையும் வெளியிடும் பாவியல்-கவிதைப் பாங்காகும்.

பொருள் வழப்படச் சொல்லை வழங்கும் நிலை ஓர் ஆர்வமூட்டும் சான்றை வழங்குகிறது. 1599-இல் ஜான் ஹாஸ்கின்ஸ் (John Hoskyns) இச் சொற்றொடர் ஆங்கிலத்தில் 'தவறானது' என்ற பொருளுடையது என விளக்கினார். இச் சொல் இப்போது பாணி நிலையடைந்துள்ளது என அவர் வருந்துகிறார். இந்தச் சொல் திரிந்தது, உருவகத்தை விடவும் நம்ப இயலாதது;

காட்சி நிலைக்குரியதைத் திரித்து கேட்கும் நிலைக்குரியதாகப் பயன்படுத்தியதை 'செவிக்கு அழகிய ஒலி' என்ற சிட்னியின் அர்காடியானினுன்று (Arcadia) எடுத்தனிக்கிறார். [மூழ்கும் கலையில் (Art of Sinking)] போப், 'தாடியை அறுத்தல்', 'புல்லைச் செதுக்குதல்' ஆகியவற்றை இதன் பாற்பட்டவை என எடுத்துரைக்கிறார். [பாவியலின் தத்துவத்தில் (Philosophy of Rhetoric) 1776] ஜார்ஜ் கேம்பல், 'அழகிய குரல்', 'கண்ணிற்கு இனிது' என்பவற்றை இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகிறார். அவர் இனிமை நாவிற்கு உரியது எனினும் முகர்தலுக்கும் கேட்டலுக்கும் காட்சிக்கும் உரியதாக அமைக்கலாம் என்றார். சரியான உருவகம், புலன் பொருளை அதற்குரிய புலனறிவைச் சுட்டுவதற்கே பயன்படுத்தும் என்று நம்பிய கேம்பல், ஒரு புலனுக்குரிய பொருளைப் பிறிதொரு பொருளுக்குரியதாக ஒப்புமை செய்வது பற்றி வருந்துகிறார். இவற்றிற்கு மாறாக, அண்மையில் ஒரு பாவியலறிஞன் (பரோக்—புதுமை இலக்கியச் சுவை), பொருள் வழுப்படச் சொல்லை வழங்கும் நிலையை உருவகம் என விளக்குகிறார். இவ்வுருவகம் இரு பொருட்களிடையே நிலவும் ஒற்றுமையின் அடிப்படையில் அமைகிறது. இந்த நிலைபற்றிக் கற்பதால் விளையும் பயனை வலியுறுத்திய அவர் விக்டர், ஹுகோவினிடமிருந்து கொண்ட சில அணிகளை ('ரோஜா முத்துக்கள்' 'பனிக்கூட்டம்') காட்டி விளக்குகிறார்.

பரோக் உணர்வுக்கு ஏற்றதும் நவீன செவ்விய நிலைக்குச் சுவையற்றதுமான பிறிதொரு வகை உருவகம், பெரும் நிலையைப் பணிந்த நிலையில் மாற்றுதலாகும். இதனை நாம் குறைவுபடுத்தும் உருவகம் எனவோ சூழலுக்கு ஏற்ப அமைக்கும் உருவகம் எனவோ அழைக்கலாம். இயற்கை உலகையும் மனிதனின் கைத்திறனும் வினைத் திறனும் உடைய உலகையும் பரோக் கவிதை மிகச் சிறப்பாகக் கலக்கிறது. இயற்கையை ஒட்டி அமைவதே கலை என்று அறிந்த நவீன செவ்விய கொள்கையினர் இயற்கையையும் கலையையும் கலப்பதால் தெரிவிண்மையும் முறை பிறழ்ச்சியும் விளையும் என்றனர். எடுத்துக்காட்டாக 1767-இல் தாமஸ் கிபன்ஸ் (Thomas Gibbons) இவ்வாறு செயற்கைப் பாங்காகவும் வேடிக் கையாகவும் அமைந்த அணிகள் பற்றி எச்சரிக்கிறார். இவற்றிற்கு எடுத்துக்காட்டாக, உலகப் படைப்பின் பல நிலைகள் பற்றியன வருமாறு: மலையின் சித்திரம், குறை கடலின் ஒளியூட்டம், பரந்த கடலின் திறந்த பணி பாறைகளின் ஒப்பனை வேலை,

சில நவீன செவ்விய கவிதைகளிலும் இயற்கையையும் கலையையும் கலந்து அமைக்கும் உருவகம் அமைந்துள்ளது என்பது உண்மையே. ஆனால் அவ்வாறு அமையும்போது, அவை பயனற்ற அடைநிலைகள் போன்று அமைகின்றன. போப்பின் நாட்டுப் பாடல்களும் காடும் (Forest) இதற்குச் சான்று வழங்குகின்றன: ‘புதிதாகத் தோன்றிய நாணம் தண்ணீர் ஆடிக்கு வர்ணம் பூசியது’, ‘நாணும் செடிகள் மெருகேற்றிய நிலத்தில் ஓவியம் தீட்டின’. இந்த வரிகள் பொதுவாகத் தெளிவுடையன. 1681-இல் டிரைடன், தான் குழந்தையாக இருந்தபோது சிந்தித்ததை வெளியிட நாணவில்லை. சில்வெஸ்டர் டு பார்டனின் கவிதைகளோடு ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது, பிறரால் பின்பற்ற இயலாத கவிதைகளைப் படைத்த ஸ்பென்சர் தாம் தாழ்ந்த கவிஞர் என்று டிரைடன் கூறினார்.

“பால்தியக் கடலினைப் பளிங்காக்கி ஏரிகளை
எழில் ஆடியாக்கி பெருவெள்ளத்தைச் சிறை மடுத்து
இலைவிழ ஓங்கிய காடுகளில் பனிநீர் முடிசூட்டிச்
செல்ல மெல்ல வருகுதே கூதிரின் கூர்உயிர்ப்பு”

[“Now when the winter’s keen breath begun
To Crystallize the Baltic Ocean,
To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods”]

டு பார்டனின் இக்கவிதை அடிகளைக் கற்றபோது, அவர் பேருவகையில் மிதந்தார்.

டு பார்டனின் கவிதை வாசகரில் மற்றொருவரான இளம் மில்டன் தம் ‘சொந்த நாட்டுப் பாட’லில் (Nativity Ode) இதே முடிவுக்கு வருகிறார். எலியட் ‘புருப் ராக்கி’ன் (Prufrock) சிறந்த தொடக்கப் பகுதியில் மரபைச் சுருக்கி அளிக்கிறார்.

மேசையில் மயக்கிக் கிடத்திய பிணியாளன்போல்
வானத்தில் மாலை பரவிய போது...

[When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table.....]

பரோக் கலைப் பயிற்சியின் பின்னமைந்த உட்கோள்களை, செவ்விய நிலையை எதிர்த்தல் என்ற ஒரு நிலையின் கீழ் அறுதியிட இயலாது. இலக்கியத்தில் தூய்மையைவிட வளமையையும்

தனித்த ஓசையைவிட பல ஓசைகளையும் பரோக் கலை நாடியது. இதற்கும் மேலாக, வியப்பையும் அதிர்ச்சியையும் அளிக்கும் ஆவல், கிறிஸ்தவ அவதாரம் பற்றிப்பேசும் ஆர்வம், தொன்மையானவற்றைப் பழக்கமான பொருட்களோடு ஒப்புமைப்படுத்திக் கற்பிக்கும் தாகம் ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்க உட்கோள்களாக அமைந்தன.

நாம் அணியின் தன்மை பற்றி—சிறப்பாக ஆகுபெயர், உருவகம் ஆகியவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு சிந்தித்தோம். கூடுமானவரை ஒவ்வொரு கால மொழி நடையிலும் இவ்வணிகள் அமைந்த தன்மை பற்றிக் கருத்து தெரிவித்தோம். அடுத்து உருவக அணிநிலை பற்றிய ஆய்வை நோக்குவோம். இதனை இலக்கிய வரலாற்றிற்கு உரியதாகக்கொள்வதைவிட இலக்கியத்திறனாய்வுக்கு உரியது எனலாம்.

உருவக அணிநிலை பற்றிப் பொதுவாக இரு கல்வி முறைகள் நிலவுகின்றன. ஒன்று அமெரிக்காவிற்கும் மற்றது ஜெர்மனிக்கும் உரியது.

1942-ஆம் ஆண்டு ஹென்ரி வெல்ஸ் 'கவிதை உருவகநிலை' (Poetic Imagery) பற்றி ஓர் ஆய்வு நூலை வெளியிட்டார். இந்நூலில் அவர் உருவகநிலைகளை வகைப் படுத்த முயன்றுள்ளார். இவ் வகைகள் எலிசபெத்துக்கால இலக்கியங்களினின்று கொள்ளப்பெற்று விளக்கப் பட்டன. உணரத்தக்க அகக் காட்சிகளை அமைப்பதிலும் பொது நிலைகளைக் குறிப்பிடுவதிலும் இந்நூல் சிறந்ததாக அமைந்துள்ளது. ஆனால் ஒழுங்கு முறையை உருவாக்குவதில் அதிக வெற்றி பெறவில்லை. வெல்ஸ் தமது திட்டம் கால வரம்பற்றது, எலிசபெத்துக் காலத்திற்கு மட்டுமன்று எல்லாக் காலங்களுக்கும் பொருந்துவது என்று கருதுகிறார். தமது நூலை விளக்க முறையிலேயே அமைத்துள்ளதாகவும் மதிப்பீட்டு நிலையில் அமைக்கவில்லை எனவும் நம்புகிறார். இவ்வணி நிலைகள், கீழ்நிலையினின்று மேனிலைக்கு உயருகின்றன. ஓரளவிற்குச் சொற் பொருள் நிலையினின்று, மிக்க கற்பனை நலம் சிறந்த நிலைக்கு அல்லது பருவிளக்கப் பாங்கிற்கு நேராக ஏறுகின்றன. எனவே, அவர் தம் ஆய்வின் அடிப்படையாக, இந்த அணிப் பிரிவுகளை ஒழுங்குபடுத்துவதைக் கொண்டுள்ளார். ஆனால் அளவு கோலாக அமைந்த கற்பனைச் செயற்பாட்டின் தன்மையும் அளவும் இவ்வணி நிலைகளை மதிப்

பிடுவதற்கு எவ்விதக் குறிப்பையும் அளிப்பதில்லை. அவர் அமைத்த உருவகநிலையின் ஏழு பிரிவுகளும் அவரது முறைப்படி அலங்காரமானது (Decorative), மூழ்கியது (Sunken), வன்மையானது (Violent) அல்லது கரடுமுரடானது (Fustian), அடிப்படையானது (Rudical), ஆழ்ந்தது (Intensive), பரந்தது (Expansive), உணர்ச்சி வளம் மிக்கது (Exuberant) என்பனவாகும். வெல்ஸ் அளித்துள்ள வரலாற்றுக் குறிப்புக்களையும் மதிப்பீட்டுக் குறிப்புக்களையும் மனத்திற் கொண்டு இவற்றை நாம் பயனுடைய நிலையில் மாற்றி ஒழுங்குபடுத்தலாம்.

முருகியல் நிலையில் செப்ப மற்றவை, வன்மையான உருவகமும் அலங்கார உருவகமுமாகும்—அதாவது பொது மக்களது உருவகமும் புனைதிறன் பெற்றவர்களது உருவகமும் ஆகும். சிட்னியின் அர்காடியாவில் மிகுதியாக வரும் அலங்கார உருவகம் எலிசபெத்துக் காலத்துக்கே உரியது என்று கருதப்படுகிறது. கிட், மற்றும் பிற எலிசபெத்து இலக்கிய ஆசிரியர்களின் இலக்கியங்களில் விளக்கப் பெற்றுள்ள வன்மையான உருவம், இதற்கு முந்திய காலப் பண்பாட்டிற்குரிய பண்பாகும். பெரும்பாலான மக்களும் இலக்கிய நிலைக்குக் கீழான நிலையிலேயே உள்ளனர். எனவே, அது எல்லாக் காலங்களிலும் இலக்கிய நிலையினின்று தாழ்ந்த நிலைகளுக்கு உரியது. சமுதாய நிலைப்படி கரடுமுரடான (வன்மையான) உருவகம், சமுதாயத்தில் முதன்மை பெற்றதாக உருவகங்களில் பெரும்பங்கு வகிக்கிறது. ஆனால் மதிப்பீட்டின் முடிவுப்படி, இவை இரண்டும் தேவையான தற்சார்புடைய நிலையைக் கொள்ளவில்லை. அதாவது அவை அடிக்கடி உலகிலுள்ள உருவகங்களை (பொருள் வழுப்படச் சொல்லைப் பயன்படுத்தும் நிலையில் அமைவதைப் போன்று) ஒன்றோடொன்று இணைக்கின்றன. ஆனால் அவை இயற்கையாம் புற உலகை மனிதனது அக உலகோடு இணைப்பதில்லை. மேலும், இவ்விரண்டு உருவகங்களிலும் அகத் தொடர்பு நிலை இணையாது, நிலைத்ததாகவும் பகுதிகள் ஒன்றை ஒன்று மேற் கொள்ளாதனவாகவும் உள்ளன. வெல்ஸ் கருத்துப்படி, உயர்ந்த உருவகங்களில் அவற்றின் பகுதிகள் ஒன்றன் மேல் ஒன்று செயற்படுகின்றன; ஒன்றை ஒன்று மாற்றுகின்றன. இவ்விரு பகுதிகளின் தொடர்பால் படைக்கப்பெறும் மூன்றாம் நிலை உணர்வுக்கு விருந்தளிக்கிறது.

இவ்வுருவங்களின் அளவு கோலில் இன்னும் மேல் நோக்கிச் செல்லும்போது, நமக்கு உணர்ச்சி வளம்மிக்க உருவமும்

ஆழ்ந்த உருவமும் கிடைக்கின்றன. உணர்ச்சி வளம்மிக்க உருவகம் வன்மையான உருவத்தின் நுண்ணிய திரிபாகும். பின்னது அலங்கார உருவத்தின் திரிபு. ஆற்றல், அறிவுடைமை ஆகியவற்றின் வெளிப்படையான நிலைகளை விட்டு விட்டோம். வரலாற்று நிலையில் நோக்கினால், உணர்ச்சி வளம்மிக்க உருவம் எலிசபெத்து இலக்கிய மேதைகளில் முதல்வரான மார்லோ விலும், பர்ன்ஸ், ஸ்மார்ட் புதுமைக் காலத்திற்கு முந்தியோர் முதலானவர்களிடம் அமைந்துள்ளது. இந்த உருவம் பல தொடக்க காலக் கவிதைகளில் முதன்மையிடம் பெற்றுள்ளது என்று வெல்ஸ் கூறுகிறார். இது இரு பரந்த கற்பனைப் பயனுடைய நிலைகளை அடுத்தடுத்து அமைக்கிறது. ஒன்றை ஒன்று நோக்கி அமையுமாறு இருபரந்த மென்மைப் பரப்புகளை அமைக்கிறது. இதனை வேறுவிதமாகக் கூறினால், இந்தப் பிரிவு நெகிழ்ந்த ஒப்புமைகளைக்கொண்டது. இவற்றிடையே அமைந்த தொடர்பு எளிய திறனாய்வுப் பிரிவுகளின் அடியாக அமைந்துள்ளது.

பர்ன்ஸ்,

“என் அன்பு செக்கச் சிவந்த ரோஜா
இனிமை கலந்த இசையொடு எழும் நாதம்.”

[“My love is like a red, red rose.....

.....

My love is like a melody

That's sweetly played in tune.”]

என்றெழுதினார். ஓர் அழகிய மங்கைக்கும் அன்றலர்ந்த செம்மலர் ரோஜாவுக்கும் இனிதாய்இசைத்த இசைக்கும் பொதுவாய் அமைந்தவை, அவற்றின் அழகும் விரும்புவதற் கேற்ற தன்மையுமாகும். அவ்வவற்றின் நிலையில் அவை சிறந்தவை. மங்கையை மவரோடும் இசையோடும் ஒப்புமைப் படுத்த அவளது செம்மை படர்ந்த கன்னங்களும் இன்குரலும் காரணமல்ல (இவ்வாறு ஒப்புமைப் படுத்தின் அலங்கார உருவம் தோற்றுவிக்கப்படும்.) அவன் ரோஜா மவரோடு ஒத்து அமைவதற்கு நிறமோ சாயலோ அமைப்போ காரணமல்ல, பயனே காரணமாகும்.

வெல்ஸின் ஆழ்ந்த உருவம் தெளிவாகக் காட்சி நிலையில் காணக் கூடியது. இடைக்கால ஏடுகளிலும், உருவக் காட்சிகளிலும் அமைந்தவற்றோடு தொடர்புடையது. கவிதையை

எடுத்துக் கொண்டால், தாந்தேயின் உருவமும் ஆங்கிலக் கவிதைகளில்—குறிப்பாக ஸ்பென்சரின் உருவமும் இவ்வகையைச் சார்ந்தவை. இது தெளிவானது; மட்டுமன்று, சிறுமையும் வரைபட நிலையும் கொண்டது. தாந்தேயின் நரகம் இதன் பாற்பட்டது. மில்டனின் நரகத்தை இதனுள் அடக்க இயலாது. “பிற உருவகங்களைவிட இத்தகைய உருவகங்கள் அடிக்கடி சின்னங்கள் அல்லது சமீக்கைகள் என்று சுட்டப் பெறுகின்றன. ‘லிசிடியின்’ உருவக்காட்சிகளாக—ரோமம் மிகுந்த போர்வையுடனும் கோரைப் புல் தலைப்பாகையுடனும் தோற்ற மளிக்கும் காமஸ் (Camus), தலைப்பாகையுடனும் இரு திறவு கோல்களுடனும் காட்சியளிக்கும் தூய பீற்றர் (St. Peter) போன்றோர் ஆழ்ந்த உருவங்கள். இவை ‘குழு’ உருவங்களாகும். மில்டன்காலத்து நாட்டுப்புறப்பாடல்களும் இரங்கற்பாடல்களும் ஏற்கெனவே உட்கோள்களையும் உருவங்களையும் பெற்றிருந்தன. உருவக நிலையும் சொல்வண்ணமும் ஏற்கெனவே அமைய இயலும். இது மரபு நிலையும் நிலையப் பண்பும் பெற்றது. காட்சிக் குரிய கலைகளோடும் சமீக்கைச் சடங்குகளோடும் நெருங்கிய தொடர்பும் உடையது. எனவே வெல்ஸ் இதனைப் பண்பாட்டு வரலாற்றின் நிலையில் வைத்துச் சிந்தித்து, வைதீக சமயத் தோடும், மதகுரு நிலை, கத்தோலிக்க நிலை ஆகியவற்றோடும் தொடர்புபடுத்துகிறார்.

மூழ்கிய உருவமும் அடிப்படை உருவமும் பரந்த உருவமும் மிக உயர்ந்த மூன்று பிரிவுகளாகும். (இவை கீழிருந்து மேலாக அமைந்துள்ளன) சுருக்கமாக மூழ்கியதைச் செவ்விய காலத்துக் குரியதாகக் கூறலாம் அடிப்படை உருவத்தை நுண்ணுணர்வுக் கவிதைக்கு உரியது எனலாம். ‘டானேயின் கவிதையில் இது முதன்மை வகிக்கிறது. ‘பரந்தது’ ஷேக்ஸ்பியருக்கும் அது போன்றே பேகன், பிரெளன், பர்க் ஆகியோருக்கும் சிறப்பாக உரியது. இம்மூன்றிற்கும் உரிய பொதுவான அடிப்படை அளவு கோலும் இவை பொதுவாகப் பங்கிடும் உயர்ந்த உணர்வும் எவையெனில், சிறப்பாக இவற்றின் இலக்கியத் தன்மையும் (உருவக் காட்சி நிலையோடு இசைவின்மை) இவற்றின் அகத்திற நிலையும் (உருவகச் சிந்தனை) இவற்றின் பகுதியிடை உள்ள ஊடுருவலுமேயாகும் (பகுதிகள் பயனுடைய புதியனவற்றைப் படைக்கும் நிலை.)

மூழ்கிய உருவத்தை மங்கிய அல்லது பயனற்ற உருவத் தோடு குழப்பலாகாது. அது பொருளை முழுக்காட்சி நிலையில்

ஆக்குவதில்லை. புலனுணர்வாலான பருப் பொருளைத் தெளிவாக நம் முன் காட்டி விளக்காமல் குறிப்பாகச் சுட்டுகிறது. குறிப்புக்களை மிகுதியாகச் சுட்டாமலமைவதால் ஆழ்ந்த இலக்கியத்திற்கு ஏற்புடையதாக அமைகிறது. இதனை விளக்கியவர் எலிசபெத்துக்காலக் கவிஞரான சாமுவெல் டானியலாவர் (Samuel Daniel). இதனை அமைத்து அவர் புனைந்த கவிதையை வேட்ஸ் வொர்த்தும் தோரேயும் (Thoreau) பாராட்டினர்.

“தனக்கு மேலே தன்னைத்தானே உயர்த்தானாயின்
எத்துணை வறியோன் மனிதன் தானே!”

[“Unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man”]

இவ்வுருவத்தை அமைப்பதில் ஷேக்ஸ்பியர். வல்லவர் ‘லியர் வேந்தன்’ (King Lear) என்ற நாடகத்தில் எட்கர் (Edgar) கூறுவது:

“மனிதன் அனுபவித்தே ஆகவேண்டும்
அவன் வருதலை எதிரேற்ற வாறே
அவன் செல்வதையும் எதிரேற்கவேண்டும்
யாவும் முதிர்ச்சியே.”

[“Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all.”]

இதில் வரும் ‘முதிர்ச்சி’ மூழ்கிய உருவம். இது, பழத்தோட்டங்களையும் வயல் வெளிகளையும் கருத்திற்கொண்டு அமைந்ததாகும். மரஞ்செடி கொடிகளின் தவிர்க்க இயலாத வாழ்வுச் சூழலுக்கும் மனிதனது வாழ்வுக்கும் இடையே ஒப்புமை அமைந்துள்ளது. ஷேக்ஸ்பியரின் மூழ்கிய உருவங்களைச் சில கலவை வடிவங்கள் என நவீன செவ்விய கொள்கையினர் எடுத்துக் காட்டலாம்.

தகர்க்கும் நாட்களின் முற்றுக்கை அழிவின் எதிரே
வேனில் தேன்மணம் நிறறல் எங்ஙனம்?

[“O how can summer’s honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.”]

இந்த அடிகளுக்கு விரிவான விளக்கம், தேவை. இது அணியின் மேல் அணியை ஏற்றுகிறது. நாட்கள், பொதுவான காலத்தினை

யும் ஒரு குறிப்பிட்ட கால அளவினையும் குறிக்கும் ஆகு பெயர்; அதன் பின் அவ்வாறு பெயர், தகர்க்கும் ஆற்றல் பெற்ற பொறிகளால் தாக்கப்பெற்ற ஒரு நகரத்தோடு உருவகப்படுத்தப்படுகிறது. நகரம் அல்லது இந்த நகரத்தின் தலைவன் இத்தாக்குதல்களுக்கு எதிராக என்ன செய்ய முயல்கிறான். இளமையே வேனிலாக அல்லது அதைவிடப் பொருத்தமாக வேனிலின் தேன் மணமாக உருவகப்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. வேனிலில் மலரும் மலர்களின் மணம் எவ்வாறு நிலத்திற்கு அமைகிறதோ அவ்வாறே உயிர்ப்பு மனித உடலுக்கு அமைகிறது. ஒரு பகுதி அதன் முழு நிலையோடு அமைவது போன்றமைகிறது. ஓர் உருவத்தில் பொறிகளால் தாக்கப்படும் நிலையையும் உயிர்ப்பையும் நன்கு இணைத்துப் பொருத்த முயன்றால், தெளிவாக அமைக்க இயலாது. அணியின் இயக்கம் விரைவானது. எனவே உய்த்துணரத் தக்கவாறு அமைந்துள்ளது.

அடிப்படை உருவம் என்றழைப்பதற்குக் காரணம் உண்டு. இதன் பகுதிகள் அவற்றின் வேர் நிலையில் மட்டுமே இணைகின்றன; கண்ணிற்குப் புலனாகாத தருக்க நிலையில், அதாவது முடிவான காரண நிலையில் மட்டுமே பொருந்துகின்றன. வெளிப்படையான நிலையில் ஒன்றிற்கு நேராக மற்றொன்று அமைவதில்லை. இந்த உருவத்தில் உள்ள சிறுபகுதி, கவிதைக் குரியதாக அமைவதில்லை. ஏனெனில் அது ஒன்றில், மிகப் பழக்கமானதாகவும் பயனுடையதாகவும் அமைகிறது அல்லது மிக்க தொழில் நுட்பத்தோடு அறிவியல் நிலையோடு பயின்று அமைக்கப்பெற்றிருக்கும். அடிப்படை உருவம் தெளிவான உணர்வுத் தொடர்பற்ற ஏதேனும் சிலவற்றை உருவக ஊர்தியாகக் கொள்கிறது. இந்நிலை உரை நடைச் சொல்லாட்சிக்கும் உரியது; நுண் பொருள் பாங்கானது; நடைமுறைக் கேற்றது. இவ்வாறு, டர்னே தமது சமயக் கவிதையில், 'ஒலிக்கும் விட்டிலில்' - (le geometre enflamme) இருந்து கொண்ட பல அணி நிலைகளைப் பயன் படுத்துகிறார். மேலும் அவர் 'முதல் ஆண்டு நிறைவில்' (First Anniversary) ஒரு போலி மருத்துவியல் அணியைப் பயன் படுத்துகிறார். மாறி மாறிவரும் குறிப்பிட்ட தொடர்களைத் தவிர, தவறான நிலையில் தவறான திசையில் 'தொடர்புபடுத்துகிறது.

“உயிருடைப் பாம்பின்றேல்

வெய்ய நஞ்சும் இடர் தராது,

பண்புடைய இவள் ஈங்குப் பொருந்துவாள்

அவள் நம்மிடம் அதிலும் ஆற்றல் பெற்றவள்”

[But as some serpent's poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here to fit
That unto us, She working more then it.]

பெரும்பாலும் இதுவே அடிப்படை உருவத்தின் தனிப் பண்பு. தெளிவு மிகுந்தும் தவறு குறைந்தும் அமைந்த எடுத்துக் காட்டு, டானேயின் 'புலம்பலை விலக்கும் பிரிவில்' (Valediction Forbidding Mourning) வரும் வட்ட உருவ வடிவணியாகும். ஒருவர் பகுத்தாய்வு முறையைக் கொண்டால், புதுமை நிலையில் சுட்டும், மலைகள், ஆறுகள், கடல்கள் போன்ற உருவப் பரப்புகளினின்று அடிப்படை உருவங்களைக் கொள்ளலாம்.

இறுதியாகப் பரந்த உருவம் அமைகிறது. அதன் பெயரே, அது ஆழ்ந்த உருவத்திற்கு எதிராக அமைந்துள்ளது என்பதைச் சுட்டுகிறது. ஆழ்ந்த உருவத்தை இடைக்காலத்திற்கு உரியதாகவும் சமயச் சார்புடையதாகவும் கொண்டால், பரந்த உருவம், வருவதுரைக்கும் பண்பும் சீர்திருத்தக் கருத்தும் வன்மையான உணர்வும் தந்தோற்றமுடைய ஆழ்ந்த சிந்தனையும் உடையது எனலாம். பர்க், பேகன் பிரெளன் சிறப்பாக ஷேக்ஸ்பியர் போன்றோரது இலக்கியங்களில் தமக்குப் புரியுமாறு அமைந்துள்ள தத்துவ உருவங்களும் சமய உருவங்களும் இவ்வுருவத்தின் உச்ச நிலையைக் காட்டி நிற்கின்றன. பரந்த உருவத்தின் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றும் கற்பனைக்கு நேராகப் பெரும் பாதையைக் காட்டுகின்றது. ஒவ்வொரு பகுதியும் பிறவற்றை நன்கு சீரமைக்கின்றது. தற்காலக் கவிதைக் கொள்கைப்படி, கவிதைச் செயற்பாட்டிற்கு மிகத் தேவையான அமைப்புக்களான இடைக் கலப்பும் ஒன்றை ஒன்று ஊடுருவுவதும் பரந்த உருவத்தில் மிகு அமைகின்றன. 'ரோமியாவும் ஜூலியட்டும்' என்ற நாடகத்திலிருந்தும்,

"சேய்மைக் கடலினின்று பரந்த கரை
சேய்மையிலுள்ளது போன்று நீயுமுள்ளாய்
ஆயினும் இத்தகைய வணிகத்திற்காக நான் துணிவுடன்
செயல் ஆற்றுதல் வேண்டும்."

["Yet, wert thou as far
As that vast shore with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise."]

மாக்பெத் நாடகத்திலிருந்தும்,

“ஒளி செறிகின்றது: காகம் தன் இனம் வாழ்
காடு நோக்கிச் சிறகடிக்கின்றது.
நாளின் நலஞ்சார் சால்புகளெல்லாம்
வாடித் துயில் கொள்ளத் தொடங்குகின்றன”

[“Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood;
Good things of day begin to droop and drowse.”]

இவற்றை எடுத்துக் காட்டலாம். கடைசி அடிகளில், ஷேக்ஸ்பியர் குற்றத்திற்கேற்ற உருவக அமைப்பை அமைக்கிறார். இது பரந்த உருவகமாக மாறுகிறது. இரவையும் பயங்கரத் தீமையையும் அதுபோலவே ஒளியையும் தனிமையையும் ஒத்திணைக்கிறார். ஆனால் இவ்வளவு தெளிவாகத் தொடர் உருவகப் பாணியில் செய்வதில்லை: தனிக் குறிப்போடு உணர்வு நிலையோடு செய்யப்படுகிறது: ஒளி செறிகின்றது”, “எல்லாம் வாடித் துயில் கொள்ளத் தொடங்குகின்றன.” “நாளின் நலஞ்சார் சால்புகளெல்லாம் வாடித்துயில் கொள்ளத் தொடங்குகின்றன” என்ற அடியில், கவிதை நிலையில் தெளிவற்றவையும், தெளிவானவையும் சந்திக்கின்றன. நாம் வாசிக்கும் போது எழுவாயும் பயனிலையும் முன்னும் பின்னுமாக அமைந்து செயல்படுகின்றன. பயனிலையை முதலில் கொண்டு, வாடித்துயிலும் பொருட்கள்—பறவைகள், விலங்குகள், மக்கள், மலர்கள்—எவை என வினவுகிறோம். பின்னர் எழுவாயின் நுண்பாங்கான பெயரைக் கருத்தில் கொண்ட நாம், “புத்துணர்வு இழக்கின்றன” “தீமையின் ஆற்றலின் முன் அஞ்சி நடுங்குகின்றன” என்பதற்கு உருவகமாக வினைச்சொற்கள் நிற்கின்றனவா என்பதை நமக்குள் வினவுகிறோம்.

குயின்டிலியனை (Quintilian) போன்ற பாவியல் வல்லுநர், ஏற்கெனவே உயிரற்றதை உயிருடையது போன்றும் உயிருடையதை உயிரற்றதைப் போன்றும் பேசும் உருவகங்களிடையே பெரும் வேறுபாட்டை அமைக்கின்றனர். ஆனால் இவர்கள் பாவியல் உத்திகளுக்கிடையே அமைந்த வேறுபாடாக இந்த வேறு பாட்டை அளிக்கின்றனர். வகை செய்பவரில் இரண்டாவது உள்ளவரான பாங்ஸ் (Pongs) இதனை முரண்பட்ட போக்குகளிடையே அமைந்த முரணாகப் பெருமிதப்படுத்திவிடுகிறார்.

ஆளுமையைப் புற உலகின் பொருட்களின் வாயிலாக வெளியிட்டு இயற்கையை உயிருடையதாகக் காட்டும் பழங்கதைக் கற்பனையும் இதற்கு மாறாகத் தன்னை உயிரற்றதாகவும் தன்னைப் பற்றிச் சார்பற்றதாகவும் பேசும் கற்பனையுமே இந்த முரண்பட்ட போக்குகளாகும். தற்சார்புடையதும் தற்சார்பற்றதுமான இவ்விரு நிலைகளில் அணிகள் அனைத்தையும் அமைக்கலாம்.

இதில் முதல் அமைப்பை ரஸ்கின் தற்குறிப்பேற்றம் (Pathetic fallacy) என அழைத்தார். அதுமேல் நிலையில் இறைவனுக்கும் கீழ்நிலையில் மரம், கல் போன்ற பொருட்களுக்கும் பொருத்தப் பெற்றுள்ளது என நாம் கருதினால் அதனை மனித ஆளுமைக்குரிய கற்பனை (Anthropomorphic) என்றழைக்கலாம். உயர்ந்த இறை யுணர்வு அனுபவத்தை சமிக்ஞை நிலையில் வெளிப்படுத்துவதற்கு நிலவுலகில் மூவகை ஒருமைப்பாடுகள் அமைந்துள்ளன என்று இறையுணர்வு - சமிக்ஞை நிலை மாணவன் கூறலாம். (1) உயிரற்ற ஒருமைப்பாடுகளிடையே நிகழும் இணைவு (இது பௌதிகக் கலவையாகவோ வேதியல் கூட்டமாகவோ அமையும். இறை என்னும் எரியினுள் அமையும் ஆன்மா, தீப்பொறி, மரம், மெழுகு, இரும்பு என்றின்ன நிலைகளில் காணப்படுகிறது. இறைவன் ஆன்மாவின் நிலத்திற்கு நீராகவும் ஆன்மா என்னும் ஆறு சென்று பாயும் கடலாகவும் அமைகிறது.) (2) ஒருமைப்பாட்டினை உடல் தனது வாழ்விற்குத் தேவையான பொருட்களைக் கொள்ளும் வழிவகைகளை வைத்துச் சிந்திப்பர். விவிலிய நூலில், இறைவன், நம்மால் துறக்க இயலாத, எங்கும் புகுந்து நிறையும் ஒளி, காற்று, அது போன்றே, நாம் ஏதாவது ஒரு வடிவில் நாளும் பயன்படுத்தும் நீர் என்றின்ன பொருட்களால் காட்டப் பெறுகின்றார். இறைவனே உலகம் முழுவதிலும் ஆன்மாவின் உணவும், நீரும், அப்பமும், மீனும், பாலும், பழ ரசமுமாக அமைகிறார் என்பதை இது உணர்த்துகிறது. (3) மகன் தந்தை உறவு, மனைவி கணவன் உறவு போன்ற மனித உறவை வைத்து, இறைவனுக்கும் ஆன்மாவிற்கும் இடையே அமைந்த தொடர்பு விளக்கப்படுகிறது.

மேற்கூறியவற்றில் முதல் இரண்டு நிலையையும் பாங்ஸ் (Pongs) இரண்டாம் முடிவான பிரிவாகிய உருவக - உள்ளுணர்வுக்கு, கற்பனை வாயிலாகத் தனக்குப் புறம்பானவற்றையும் உணரும் நிலைக்கு (Einfühlung) உரியதாகக் கொள்வர். இப்

பிரிவு, இறையுணர்வு, மந்திரம் என்ற இரு பிரிவுகளுடையது. இறையுணர்வு உருவகத்தைக் கவிதையினின்று எடுத்து விளக்குவதைவிட இறையுணர்வு வல்லுநரிடமிருந்து விளக்கி விட்டோம். உயிரற்ற பொருட்கள் சமிக்ஞை நிலையில் அமைக்கப் பெறுகின்றன. இவை கருத்துக்களாகவோ கருத்தொப்புமையுடையவையாகவோ அமையாமல் ஒன்றினிடத்தில் அமைவனவாகவும் அதற்கென ஓர் இடத்தைப் பெறுவனவாகவும் அமைகின்றன.

கலை வரலாற்று வல்லுநரான ஓரிங்கரது (Worringer) பாணியை ஒட்டி மந்திர உருவகம் இயற்கை உலகினின்று பிரித்துக் கொள்ளப்பெற்றதாக விளக்கப்படுகிறது. எகிப்திய (Egypt), பைசாந்திய, பெர்சிய (Persia) கலைகளை இவர்கற்றார். இக்கலைகளில் மனிதனும் உயிருடைப் பொருட்களும் அடங்கிய இயற்கை உலகம் வரைநில 'வடிவியல் கணித' (Geometrical) அமைப்புக்களில் அறுதியிடப்படுகின்றன. கோடுகளும் வடிவங்களும் நிறங்களும் உயிருடை உலகின் இடத்தைக் கவர்கின்றன. அணி பிரிந்து நிற்கிறது. உயிரோட்டத்தை ஒட்டி அமையாது அதற்கு எதிராக அமைகிறது. இதன் உள் நோக்கம் பாவனை செய்வதன்று; ஆனால் இணைந்தமைவதே யாகும். அணி காலத்தினின்று விலகி அமைகிறது. காலத்தின் நிலைபெற்ற அழியாத நீட்சியே அது.

பழங்காலப் பண்பாட்டில் உயிரற்றதை உயிருடையது போலக் கூறும் நிலையும் மந்திரமும் அமைந்துள்ளதை மனித இனநூல் வல்லுநர் கண்டுள்ளனர். முந்திய நிலை ஆளுமை பெற்ற ஆவிகளோடு இறந்தவர்களையும் கடவுளரையும் கூட்டவும் இணைக்கவும் ஒத்து அமைக்கவும் ஒன்றுபடுத்தவும் நாடுகிறது. பிந்திய நிலை அறிவியலுக்கு முந்தியது. இது புனிதச் சொற்கள், தாயத்துகள், தடிகள், மந்திரக் கோல்கள், உருவங்கள் நினைவூட்டும் சின்னங்கள் முதலிய பொருட்களால் ஆற்றலின் சட்டங்களைக் கற்கிறது. கிறிஸ்தவ மறைப்பொருள் கோட்பாட்டாளரான (Cabalists) கெர்னிலியஸ் அகரிப்பா (Cornelius Agrippa) பராசிலஸ் போன்றோரது செம்மை மந்திரமும் (White magic) தீயவர்களது தீய மந்திரமும் (Black magic) உள்ளது. பொருட்களின் ஆற்றலில் உள்ள நம்பிக்கையே இவ்விரண்டிற்கும் அடிப்படை, உருவங்களை அமைக்கும் நிலை

யின் வாயிலாக மந்திரம் கலையைத் தழுவுகிறது. வினை வல்லுநனது திறனோடும் உருவத்திற்கு உயிர் ஊட்டும் திறன் பெற்ற ஹைபைஸ்டோஸ் (Haephaistos) டெய்டாலஸ் (Daidalos) பிக் மாலியன் (Pygmalion) போன்றோரோடும் ஒவியரையும் சிற்பியையும் தொடர்பு படுத்துவது மேற்கத்திய மரபு. நாடோடி இலக்கிய முருகியலில் உருவங்களை அமைப்பவன் ஒரு சூனியக்காரன் அல்லது மந்திரவாதி. ஆனால் கவிஞன் அகத்தெழுச்சி பெற்றவன், ஆக்கிரமிக்கப் பெற்றவன், படைக்கும் பித்துடையவன். எனினும் பண்டைக் கவிஞன் மந்திரங்களை எழுதினான். ஈட்டைப் போன்ற தற்காலக் கவிஞர் தமது கவிதையில் மந்திர சமிக்ஞை உருவங்களையும் இலக்கிய உருவங்களையும் பயன்படுத்துவார். இறையணர்வு நிலை இதற்கு எதிரான திசையில் அமைகிறது. ஆவி நிலையில் உருவாக்கப் பெற்ற சமிக்ஞையே உருவம். அது கருத்தை வெளியிடும் உருவமேயன்றி காரண உருவம் அன்று. ஆவி நிலைக்கு இவ்வுருவம் இன்றியமையாததுமன்று. ஓர் ஆவி நிலையைப் பிற சமிக்ஞைகளாலும் விளக்கலாம்.

இறையணர்வு உருவமும் மந்திர உருவமும் உயிருடைய பொருளை உயிரற்றதாக ஆக்குபவையே. உயிரற்ற பொருளினூடே மனிதன் தன்னை வெளிப்படுத்தும் நிலைக்கு எதிராக இவை அமைகின்றன. இவை புற உலகப் பொருட்களையும் நினைவுக் கலையையும் பௌதிகச் சட்டங்களையும் தொகுத்தளிக் கின்றன. பிளேகின் 'புலி' ஓர் இறையணர்வு உருவம். இறைவன் அல்லது இறைவனது ஓர் அம்சம் புலியாக அமைகிறது. (இது மனிதனினின்று நிலைகுறைந்ததும் கூடியதும் ஆகும்.) புலி தன்னிலையில் (புலியின் வாயிலாக அதைப் படைத்தவன்) உருக்கிய இரும்பினால் வார்த்தைமந்ததாகவே காட்சியளிக் கின்றது. விலங்குக் காட்சிச்சாலை போன்ற இயற்கை உலகினின்று கொள்ளப்பெற்ற விலங்கன்று இப்புலி. இதனை பிளேக் லண்டனிற் கண்டிருக்கலாம். ஆனால் இது ஒரு காட்சிப் பொருள்; ஒரு சமிக்ஞை; அதோடு ஒரு பொருளுமாகும்.

இவ்வாறு ஊடுருவும் தன்மையை மந்திர உருவம் பெறவில்லை. இது உயிருடையதைக் கல்லாக மாற்றும் பூத அணங்கின் முகமுடியாகும். ஸ்டீபன் ஜார்ஜை உயிருடையதைக் கல்லாக மாற்றும் மந்திர வீருப்புடையவராக பாங்ஸ் எடுத்துக்

காட்டுகிறார். “தன்னை உயிரற்ற பொருட்கள் மூலமாக வெளிக் காட்டுவது மனித உள்ளத்திற்கு இயல்பான இயக்கம் அன்று. ஆவி நிலைக்குவடிவளிக்கும் ஜார்ஜின் செயல் உயிரியல் வாழ்வை அழித்து அதனின்றி வேண்டுமென்றே அகல்கிறது. இதன் அடிப்படையிலேயே அகநிலையான மந்திர உலகிற்கு ஆயத்தம் செய்கிறது.”

ஆங்கிலக் கவிதையில் டிக்கின்சனும் (Dickinson) யேட்ஸும் இவ்வாறு உயிருடையதை உயிரற்றது போன்று சித்திரிக்கும் இறையுணர்வு உருவகத்திற்கு எதிரான உருவகத்தைப் பல்லாற்றால் அடைந்துள்ளனர். எமிலி டிக்கின்சன், மரண உணர்வையும் உயிர் பெற்று எழும் அனுபவத்தையும் அளிக்க விரும்பும் போது இறத்தல், இறுகுதல், கல்போன்று கட்டியாதல் ஆகியவற்றிற்குரிய அனுபவத்தை எழுப்ப விரும்புகிறார். அது மரணமன்று; ஆனால் அது,

“என் வாழ்வைச் சிதைத்து
வன் சட்டக் கூட்டினுள் பொருத்தி
திறவு கோலின்றி உயிர்க்கவும் இயலாததாக்கியது போன்று
எத்தனை முறை இக் கீழ் கால்கள் தள்ளாடின;
அதனை அடைத்த வாயே இயம்ப இயலும்.
முயல்க! பயங்கர ஆணியைத் திருக முடியுமா?
முயல்க! இரும்பின் பூட்டை உடைக்க இயலுமா?”

[And if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breath without a key.....
How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try ! can you stir the awful rivet ?
Try ! can you lift the hasps of steel ?

யேட்ஸ், கவிதையின் மாந்திரீகத் தன்மை எனும் இறுதி நிலையைப் ‘பைசாந்தியத்தில்’ (1930) எய்துகிறார். 1927-ஆம் ஆண்டிலேயே பைசாந்தியத்திற்கான பயணத்தில் அவர் உயிரியல் வாழ்வு உலகிற்கும் பைசாந்திய கலை உலகிற்கும் இடையிலுள்ள முரண்பாட்டை நிறுவிவிட்டார். உயிரியல் “இனையன ஒன்றன் கையில் ஒன்றமைகின்றன.....மீன் நிறைந்த கடல்”. பைசாந்தியக் கலை உலகில் எல்லாம் திட்டப்படுத்தப் பெற்று,

திண்ணிதாய் இயற்கைக்கு மாறுபட்டதாக அமைந்துள்ளது. பொன் தளமும் பொன் முலாமும் பெற்ற உலகம் அது. உயிரியல் படி மனிதன் ஓர் 'அழியும் விலங்கு'. அவன் தொடர்ந்து வாழ்வதற்குரிய ஒரே நம்பிக்கை, அழியா உலகில் கூட்டப்பெறுவதில் தான் அமைகிறது. அவன் மறுபடியும் இயற்கைப் பொருளினின்று தன் உடலைக் கொள்வதில்லை. ஆனால் கலைப்படைப்பாக அமைவது பொன் பறவை பொற்கிளையில் அமைவதாகும். ஒரு நோக்கில் யேட்ஸின் முறையை விளக்கித் திட்டமாக எழுதப் பெற்றதே பைசாந்தியம். அது ஒரு சித்தாந்தக் கவிதை. மற்றொரு நோக்கில்—குறிப்பாக இலக்கியக் கண்ணோட்டத்தில்—ஒன்றை ஒன்று நெருங்கித் தழுவியமைந்த இயற்கைக்கு மாறுபட்ட உருவங்களாலான அமைப்பு. இது, வகுத்து அமைக்கப் பெற்ற சடங்கு போன்றோ வழிபாட்டு முறை போன்றோ மொத்த நிலையில் தோற்றமளிக்கும்.

நாம் சற்று விரிவாக எடுத்துரைத்த பாங்ஸின் பிரிவுகள், கவிதையின் மொழியை வாழ்க்கைக் கண்ணோட்டத்தோடு பொருத்தும் தனிப் பண்பு வாய்ந்தவை. ஒவ்வொரு கால மொழி நடையும் வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தைத் தனக்கேற்ப மாற்றும் எனினும் ஒவ்வொரு நோக்கும் காலங்கடந்தது. வாழ்வை நோக்கி வாழ்விற்கு நேராகச் செயல்படும் முறைகளின் மாற்றுருவங்கள். பாங்ஸின் மூன்று பிரிவுகளும், தற்காலச் சிந்தனை எனப் பொதுவாகக் கருதப் பெறுகின்ற பகுத்தறிவுக் கொள்கை, இயல்பு நிலைக் கொள்கை, நேர் நிலைக் கொள்கை, அறிவியல் ஆகியவற்றின் பொது நிலைக்குப் புறம்பானவை. இவ்வாறு உருவகத்தை வகை செய்வதால், கவிதை அறிவியலுக்கு முந்திய நிலையைப். பிறழாமல் காத்து வருகிறது என்று கருதுவர். குழந்தையும் மிகப் பழங்கால மனிதனும் குழந்தையின் பழம் படிவமும் கண்டது போன்றே கவிஞனும் உயிரற்றதை உயிருடையதாகக் காணும் நிலையைக் கொண்டுள்ளான்.

அண்மையில், குறிப்பிட்ட கவிஞன் அல்லது கவிதை அல்லது நாடகம் ஆகியவற்றில் அமைந்துள்ள சமிக்ஞை - உருவக நிலைபற்றிப் பல ஆய்வுகள் நிகழ்ந்து வருகின்றன. இத்தகைய நடைமுறைத் திறனாய்வுகளில் திறனாய்வாளனின் கொள்கை முதன்மையானது : அவன் எதை நோக்குகிறான்? அவன் கவிஞனைப் பகுத்தாய்கிறானா? அன்றிக் கவிதையைப் பகுத்தாய்கிறானா?

உருவங்கள் எந்தப் பரப்பினின்று கொள்ளப்படுகின்றனவோ அப்பரப்பைப் பற்றிய கல்வியை, உருவங்கள் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ள முறை பற்றிய கல்வியினின்று வேறுபடுத்த வேண்டும். (மாக்நீஸின் கருத்துப்படி முந்தியது இலக்கியத்தின் அடிப்படைப் பொருள் பற்றிய கல்விக்குத் தகுதியாக உரியது.) பிந்தியது (உருவகத்தின்) உவமானத்திற்கும் உவமேயத்திற்கும் இடையிலுள்ள உறவின் தன்மை பற்றியது. ஒரு குறிப்பிட்ட கவிஞனது உருவக நிலையை மட்டும் பொருளாகக் கொண்டு எழுதப் பெற்ற பல நூல்களும் [எடுத்துக்காட்டு: ருகாவின் (Rugoff) டானேயின் உருவகநிலை (Donne's Imagery)] முந்திய நிலையைச் சாரும். இவை கவிஞன் பயன்படுத்தியுள்ள உருவகங்களைத் தொகுத்து, அவற்றை இயற்கை, கலை, தொழில் நிலை, பௌதிக அறிவியல், மானிட ஞானம், நகரம் நர்ட்டுப்புறம் என்றின்ன பிரிவுகளுக்குரியவை என வகுத்து, இவ்வாறு ஆக்கியோனது ஆர்வத்தைச் சித்திரித்து அளவிடுகின்றன. உருவகத்தை அமைப்பதற்குக் கவிஞனைத் தூண்டும் அடிப்படை நோக்கங்களையும் பொருட்களையும் கூட ஒருவர் வகை செய்யலாம். (எடுத்துக் காட்டு) பெண்கள், மதம், இறப்பு, ஆகாயவிமானம். இவ்வாறு வகை செய்வதினும் மேலாக பெரும் ஒத்த நிலைகளை, உள இணை நிலைகளைக் காண்பது சிறப்பு. அடுத்தடுத்து இணைத்தளிக்கப்படும் இணை நிலைகளைக் கவிஞனின் அகத்து ஆழ்ந்து கிடப்பவை என்று காட்டலாம். இவ்வாறு டானேயின் 'பாடல்கள் பதினான்கடிப் பாடல்கள்' என்ற நெறி பிறழ்ந்த அன்பு பற்றிய கவிதைகள், கத்தோலிக்க சமயத் துறையின் பாற்பட்ட தூய இறை அன்பின் நிலையினின்றே எப்போதும் உருவகங்களைக் கொள்கிறது. கத்தோலிக்க மதக் கருத்துக்களான கழிபேருவகை, திருமுறையிற் சேர்தல், திருத்தொண்டுத் தியாகம், நினைவுச் சின்னம் போன்றவற்றைக் காம விருப்புக்குப் பொறுத்துகிறார். ஆனால் சில 'தூய பாடல்களில்' அவர் இறைவனைக் கழி காமஞ்சார்ந்த நிலையில் விளித்துப் பேசுகிறார்.

‘நின்னையே பெரிதும் நான் விரும்புகின்றேன் எனினும்
நின் பகைவனோடு பிணைக்கப் பெற்றுள்ளேன்
என் மணக்கட்டை விலக்கு அம்முடிச்சை அவிழ்த்துவிடு
என்னை நினதாக்கு சிறை கொள்
நின் அடிமையாக வாழேன் எனின் என்றும் விடுதலை பெறேன்
என்னைக் கவர்ந்துசெல் அன்றேல் யான் கற்புடன் வாழேன்.’

[Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, unite, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free
Nor ever chaste, except you ravish me.]

பாலுணர்வுக்கும் மதத்திற்கும் இடையே இவ்வாறு கொடுத்து வாங்கும் நிலை அமைவதால், பால் உணர்வு ஒரு வகைச் சமயம் என்பதும் ஒருவகை அன்பே சமயம் என்பதும் உணர்த்தப் பெறுகின்றது.

உருவக நிலை பற்றிக் கற்கும் ஒருவகைக் கல்வி, உருவக நிலை ஆக்கியோனை வெளிப்படுத்துகிறது. அவன் உள்ளம் அதன் வாயி லாக வெளிப்படுகிறது என மொழிகிறது. அதன் கொள்கைப் படி, கவிஞனது உருவங்கள் கனவில் தோன்றும் உருவங்கள் போன்றவை. அவனது விருப்பாலோ நாணத்தாலோ அவை கட்டுப்படுத்தப்படுவதில்லை. அவை அவனது வெளிப்படையான கூற்றுக்கள் அல்ல. ஆனால் அவை விளக்கத்திற்காக அளிக்கப்படுகின்றன. அவை அவனது ஆர்வத்தின் மையத்தினின்று அகன்று செல்லவும் கூடும். இந்த அளவுக்கு கவிஞன் தனது உருவங்களைத் திறன் ஆயும் ஆற்ற லற்றவனாக எப்போதாகிலும் இருப்பானா என்ற கேள்வியை எழுப்பலாம்.

தன் கண்களால் கண்டவற்றையே கவிஞன் கற்பனையில் காண இயலும் என்ற கருத்து முற்றிலும் தவறான கருத்து. (இந்த அடிப்படையில், திருமிகு. வேட், டிராஹெர்னைப் பற்றிய ஆய்வில் அவரது இளமைக்கால வாழ்வை அமைத்துக் காண் கிறார்.) தாம்சனின் கவிதைச் சுவைஞரான டாக்டர் ஜாண்சன், கவிஞனது படைப்புக்களிலிருந்து கவிஞனது சுவைகளை அறிந்து கொண்டார் என்றார்.

டிராஹெர்னின் படைப்புக்களிலிருந்து அவரது பண்பின் மூன்று பகுதிகளை—அதாவது அவர் ஒரு பெரும் அன்பர், சிறந்த நீச்சல்காரர், ஆழ்ந்த தன்னடக்கம் உடையவர் என்பதைத் தொகுத்தார். ஆனால் அவரோடு மிக நெருங்கிப் பழகிய சாவேஜ் (Savage) அவர் காமத்தைத் தவிர அன்பை அறிந்த

தில்லை எனவும் அவர் வாழ்நாளில் ஒரு நாள் கூடக் குளிர்ந்த நீரில் நீராடியதில்லை எனவும் அவர் தனக்குக் கிடைத்த, எல்லா ஆடம்பரத்திலும் மூழ்கினார் எனவும் கூறுகிறார்.

கவிஞரது பண்புகள், பழக்கங்கள் பற்றி திருமிகு. வேட்கொண்ட கருத்து நகைப்புக்கு இடம் தரும் வகையில் தவறானது. இதற்கு மாறாக, எந்த நிலையில் உருவகங்கள் அமையவில்லையோ அதில் ஆசிரியனுக்கு ஆர்வம் இல்லை எனவும் உரைக்க இயலாது. டானேயின் வாழ்வு பற்றி வால்டன் எழுதியதில் காணப்படும் பதினொரு அணிகளில் ஒன்றுகூட மீன் பிடிக்கும் உருவகமாக அமையவில்லை. பதினான்காம் நூற்றாண்டு இசை அமைப்பாளரான மகாட் (Machaut) இசையினின்று அணிகளைக் கொள்ளவில்லை.

கவிஞனின் நினைவிலி உள்ளம் முதன்மையாக உருவாக்குவதே உருவக நிலை. எனவே கவிஞன், கலைஞனாகப் பேசாமல் மனிதனாகப் பேசுகிறான். இக்கருத்து, நாம் எவ்வாறு உண்மை நலத்தை உணர்கிறோம் என்பது பற்றி நிலவும் அசைவாகும். திடமற்ற கருத்தை நினைத்துப் பார்க்கத் தூண்டுகிறது. மனத்தைக் கவரும் உருவக நிலையை உருவாக்கவேண்டியதே. எனவே, அது உண்மையானதன்று என்ற கருத்து ஒருபுறம் நிலவி வருகிறது. உண்மையிலேயே உளம் நெகிழ்ந்த மனிதன் எளிய அணி அழகற்ற மொழியிலோ மங்கி மறையும் அணிகளைப் பயன்படுத்தியோ பேசுவான். ஆனால் இதற்கு எதிரான ஒரு கருத்து நிலவுகிறது. ஏற்கெனவே நிலவும் கருத்துக்களை எழுப்பும் பழகிப் போன அணி உண்மையற்ற நிலையைச் சுட்டுகிறது; ஒருவர்தமது கருத்தை நேரிடையாக உரைப்பதற்குப் பதில் பொதுவான நிலையை ஏற்று அதன்மூலம் வெளிவிடுவது பொருந்தாது என்று இக்கருத்து மொழிகிறது. இங்கு நாம் பொதுவான மனிதனை இலக்கிய மனிதனோடும் அதற்கும் மேலாக, பேசும் நிலையைக் கவிதையுடனும் குழப்புகிறோம். சாதாரணமான தனிப்பட்ட நேர்மையும் பழகிய அணியும் நன்கு பொருந்துவன. கவிதையில் உண்மை நலம் என்று கூறும்போது, அது பெரும்பாலும் பொருளற்றதாகக் காணப்படுகிறது. கவிதை எதனை உண்மை நலத்தோடு வெளியிடுகின்றது? அது எந்த உணர்வு நிலையினின்று தோன்றியதோ அதை வெளியிடுகிறதா? அல்லது எந்த உணர்வு நிலை அமைந்தபோது கவிதை எழுதப்பெற்றதோ அதனை வெளியிடுகிறதா? அல்லது அது கவிதையை வெளியிடும்

நிலையா? ஆக்கியோன் எழுதும்போது, அவன் உள்ளத்தில் உருவெடுத்த மொழியமைப்பை வெளியிடுகின்றதா? உறுதியாகக் கடைசி நிலையையே அது வெளியிடும். கவிதையின் உண்மையான வெளியீடே கவிதை.

கவிஞனின் உருவக நிலை, அவனது தன்னிலையை வெளிப்படுத்துகிறது. அவனது தன்னிலையை விளக்குவது எவ்வாறு? திருமிகு, ஸ்பரிஜின் இருபதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலேயனாக விளக்கும் ஷேக்ஸ்பியரை மரிய பிராசம், திருமதி. ஹார்ன்ஸ்டீனும் (Mrs. Hornstein) நகையாடுவர். பெருங்கவிஞரான இவர் பொதுவான மனிதப் பண்பில் பங்கு கொள்கிறார். இதை அறிய நமக்கு உருவ நிலை தேவையில்லை. புரியாதவற்றை விளக்கும் பயன், உருவம் பற்றிய கல்விக்குரியது எனில், அது தனிப்பட்ட குறிப்புக்களை வாசிக்கும் ஆற்றலை நமக்கு நல்கி, ஷேக்ஸ்பியரின் உள ரகசியத்தை வெளியிடலாம்.

ஷேக்ஸ்பியரின் உருவக நிலையில் அவரது பொதுவான, மனிதத் தன்மையைக் கண்டு பிடிப்பதை விட்டுவிட்டு, ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பை எழுதும்போது அவருக்கிருந்த உளநலத்தைப் பற்றிய ஒருவகை அறிக்கையைக் காண விழையலாம். இதன் பொருளை நாம் அறிய இயலாது. இவ்வாறு திருமிகு. ஸ்பரிஜின் டிராய்லஸ், ஹாம்லெட் ஆகியவை பற்றிக் கூறுகிறார். வேறு எந்தக் காரணங்களின் வாயிலாக அறிய இயலாவிடினும் இரு படைப்புகளில் சமிக்ஞைகள் ஒத்தும் தொடர்ந்தும் அமைந்திருப்பதை நோக்கி, அவை அடுத்தடுத்து எழுதப் பெற்றன எனலாம். அவர் மன மருட்சி அகன்று வருந்தியபோது எழுதியவற்றில் இயற்கையின் திடீர் மாற்றமும் அமைதியின் மையும் பிற இடங்களில் காணப்படுவதைவிட மிக வன்மையாக அமைந்துள்ளது. ஷேக்ஸ்பியரின் மனமயக்கம் அகன்றமைக்குரிய திட்டமான காரணத்தை அமைக்கலாம் என்று ஸ்பரிஜின் கொள்ளவில்லை. ஆனால் ஹாம்லெட், மனமயக்கம் அற்ற நிலையைக் காட்டுகிறது. இது ஷேக்ஸ்பியரின் சொந்த நிலையாக இருக்கவேண்டும் என்று கொள்கிறார். அவர் உண்மையாக இருந்திராவிடில்—அதாவது தனது உளநிலையினின்று எழுதியிருந்தால்—இத்தகைய பெரும் படைப்பை எழுதியிருக்க இயலாது. ஷேக்ஸ்பியரது கலையையும் நாடகத்திறனையும் முந்திய இலக்கிய வெற்றியால் அமைந்த பொது மாதிரிக்குட்பட்டுச் சிறந்த புதிய

நாடகங்களை அளிக்கும் திறனையும் வலியுறுத்தும் இ. இ. ஸ்டாலின் கருத்துக்கும் வேறு சிலரது கருத்துக்கும் எதிராக இது அமைகிறது. ஹாம்லெட் ஸ்பானியத் துன்பியலை ஒட்டியமைந்தது. 'குளிர் காலத்தின் கதை'யும் 'புய'லும் பியூமாண்ட், பிளச்சர் ஆகியோரது இலக்கியத்திற்கு எதிராக அமைந்த நாடக அரங்குப் படைப்புகள் ஆகும்.

(கவிதையின் உருவக நிலை பற்றிய கல்வி மூறைகள் அனைத்தும் கவிஞனைப் பற்றி நமக்குத் தெரியாதவற்றையும் அவனது அக வாழ்வின் வரலாற்றையும் அறிய முயலவில்லை. அவை படைப்பில் முழுமைப் பொருளில் அமைந்துள்ள ஒரு முதன்மையான நிலையை அறிய விழையலாம். இதை எலியட் கதைத்திட்டம், பாத்திரம் என்ற தளத்திற்குக் கீழ் அமைந்துள்ள மாதிரி என விளக்குகிறார்) ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகங்களில் உள்ள உருவக நிலையின் முதன்மையான உட்கோள், பற்றி ஸ்பர்ஜின் 1930 இல் எழுதிய கட்டுரையில் ஒரு குறிப்பிட்ட நாடகத்தை ஆண்டு அதன் தொனியை உருவாக்கும் உருவம் அல்லது உருவத்தொகுதி பற்றியே அடிப்படையில் ஆர்வம் கொண்டுள்ளார். அவரது பகுப்பாய்வில் கண்டு பிடித்த ஒருசில: ஹாம்லெட் நாடகத்தில் நோயின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன—எடுத்துக் காட்டு புண், புற்று நோய். உணவையும் உணவைச் செறிக்கத் துணையாக அமைந்த உறுப்புக்களையும் பற்றிய உருவங்கள் டிராய்லஸில் உள்ளன. ஒன்றைஒன்று கொன்று தின்னும் விலங்குகளை ஒதெல்லோவில் காண்கிறோம். எவ்வாறு நாடகத்தின் துணை அமைப்பு அதன் மொத்தப் பொருளைப் பாதிக்கிறது என்பதை விளக்க ஸ்பர்ஜின் சில முயற்சிகள் செய்துள்ளார். அவர் கருத்துப்படி, ஹாம்லெட் இளவரசன் குற்றம் உடையவனல்லன். டென்மார்க் நாடு முழுவதும் நோயுற்றிருந்தது. பொதுக் கருத்துக்களையும் வெளிப்படையான கதைத்திட்டத்தையும் கூறுவதைவிட நுட்பமான இலக்கியப் பொருள் நிலைகளைக் காண நாடுவதிலேயே அவரது ஆய்வின் நேர்முகமான பயன் அமைகிறது.

உருவக நிலை பற்றி இதை விடவும் ஆர்வத்துடன் செய்த ஆய்வுகள் உள. வில்சன் நைட்டின் (Wilson knight) ஆய்வை இங்குக் குறிப்பிடலாம். இவர், மிடல்டன் முரே ஷேக்ஸ்பியரது உருவக நிலைபற்றி எழுதியவற்றினின்று [மொழி நடைச்சிக்கல் (Problem of Style—1922)] கருத்துக்களைப் பெற்றார். நைட்டின்

தொடக்ககால நூல்கள் [எடுத்துக்காட்டு-பழங்கதையும் அற்புதமும் (Myth and Miracle—1929) நெருப்புச் சக்கரம் (The wheel of Fire—1930)] ஷேக்ஸ்பியரை மட்டுமே கருத்தில் கொள்கின்றன. பிந்திய நூல்களில் அவர் மில்டன், போப், பைரன், வேட்ஸ்வொர்த் போன்ற பிற கவிஞரது உருவகங்களையும் இந்த முறையில் ஆய்கிறார். இவரது தொடக்க நூல்கள் சிறப்பானவை; தனிப் படைப்புகளை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டுள்ளன. சமிக்ஞை உருவக நிலையால் இவற்றைக் காண்கின்றன; புயல் இசை போன்ற கற்பனை எதிர்நிலைகளுக்குச் சிறந்த கவனம் அளிக்கப் பெற்றுள்ளது. ஒரு படைப்பிற்கும் பிறிதொரு படைப்பிற்கும் இடையிலும் ஒரே படைப்பினுள்ளும் அமைந்துள்ள மொழி நடை வேறுபாடுகளை நுட்பமாகக் கருத்தில் கொள்கிறது. இவரது பிந்திய நூல்களில் ஓர் ஆய்வார்வலானதுக்குரிய எல்லை மீறிய நிலையை எளிதில் கண்டு பிடிக்கலாம். போப் எழுதிய 'திறனாய்வு பற்றிய கட்டுரை'க்கும் 'மனிதனைப் பற்றிய கட்டுரை'க்கும் நைட் அளித்த விளக்கம், கவிதைகளில் உள்ள கருத்துக்கள் போப்பிற்கும் அவரது சமகாலத்தவருக்கும் எத்தகைய பொருள் தந்து நிற்கின்றன என்ற கேள்வியை எழுப்பாமல் செல்கிறது. வரலாற்று நோக்கு இன்மையாலும் தத்துவ விருப்பாலும் நைட் இடர்ப்படுகிறார். அவர் ஷேக்ஸ்பியரிடமிருந்தும் பிறரிடமிருந்தும் கொள்ளும் தத்துவத்தில் தந்தோற்ற நிலையும் தெளிவும் இல்லை. அதோடு சிக்கலும் இல்லை. எரோஸ் (Eros) அகாப் (Agape), ஒழுங்கு—ஆற்றல் என்பவற்றையும் இது போன்ற, பிற முரண் இணைகளையும் பொருத்துகிறது. எல்லா 'உண்மை'யான கவிஞர்களும் ஒரே 'செய்தி'யையே அளிக்கின்றனர். எனவே ஒவ்வொரு ஆக்கியோரது செய்திகளையும் வெளிப்படுத்துபவர் முடிவில் பயன் அடையா உணர்வையே பெறுவர். கவிதை என்பது ஏதோ ஒன்றை வெளிப்படுத்துவது ஆனால் அது எதனை வெளிப்படுத்துகிறது?

நைட்டின் நூலைப் போன்றே அறிந்துரைக்கத்தக்க—இதை விடச் சிறப்பாகச் சமன்பட்டமைந்த—நூலை உலவ்காங் கிளமன் (Wolfgang Clemen) இயற்றியுள்ளார். ஷேக்ஸ்பியரின் உருவக நிலை (Shakespeares Bilder) என்ற இந்நூல், அதன் துணைத் தலைப்பிற்கு ஏற்ப உருவக நிலையின் வளர்ச்சியையும் செயற்பாட்டையும் கற்கின்றது. உணர்ச்சிப் பாடல்களிலும் காப்பி

யங்களிலும் காணப்படும் உருவக நிலைக்கு மாறாக, ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புக்கள் நாடக முறையில் அமைந்துள்ளன என்பதை இவர் வலியுறுத்துகிறார். ஷேக்ஸ்பியரின் முதிர்ச்சி பெற்ற படைப்புகளில் மனிதனாகிய ஷேக்ஸ்பியரைக் காண இயலாது. ஆனால் படைப்பில் உருவக நிலையில் டிராய்லஸ் ஆக அமைந்திருக்கும் அவர் ஊசிப்போன உணவின் நிலையில் சிந்திக்கிறார். நாடகத்தில் ஒவ்வொரு உருவகத்தையும் ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதன் பயன்படுத்துகிறான். முறைமை பற்றிய தக்க வினாக்களை எழுப்பும் ஆற்றலை கிளமன் பெற்றிருந்தார். டைட்டஸ் அன்ட்ரோனிக்கைஸ் (Titus Andronicus) பதத்தாயும்போது, நாடகத்தின் எந்தச் சூழ்நிலையில் ஷேக்ஸ்பியர் உருவங்களைப் பயன்படுத்துகிறார்? அவர் பயன்படுத்தும் உருவக நிலைக்கும் நாடகத்தின் சூழ்நிலைக்கும் தொடர்பு உண்டா? உருவகங்களின் செயற்பாடு யாது? இவ்வினாக்களுக்கு அவர் எதிர்முக விடையையே அளிக்கிறார். டைட்டஸில் உருவக நிலை ஒழுங்கற்று அலங்காரமாக அமைந்துள்ளது. இதினின்றும் நாம் ஷேக்ஸ்பியர் உருவகத்தைப் பயன்படுத்திய நிலையில் நிகழ்ந்த வளர்ச்சியைக் காணலாம். நிகழ்ச்சிகளை உளப்பாங்கிற்கு ஏற்ப உருவகித்தலும் புதிய உணர்வு நிலையில் அமைத்தலும் அதாவது உருவகச் சிந்தனையும் உள்ளன. இடைக்காலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் பயன்படுத்திய நுண்பொருள் உருவகம் பற்றி இவர் பாராட்டி உரைக்கிறார். (இது உருவகமில்லாநிலையையும் உருவகநிலையையும் கொண்டது; வெல்ஸின் மூழ்கிய, அடிப்படையான பரந்த உருவகநிலைப் பிரிவுகளை ஒத்தது.) ஒரு குறிப்பிட்ட கவிஞனைப் பற்றி எழுதும் தனி நூலில் ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்புக்களில் காணக் கிடைக்கும் தமது பிரிவுகளையே புகுத்துகிறார். அவரது தனிநூல்கள் ஷேக்ஸ்பிரியன் படைப்புக்களின் வளர்ச்சியையும், கர்ல கட்டங்களையும் பற்றிக் கற்கின்றன என்றாலும் ஆக்கியோனது புனைவான வாழ்வைப்பற்றிக் கற்கவில்லை, கவிதையின் காலகட்டங்களையே கற்கின்றன என்ற உணர்வோடு கிளமன் ஆய்கிறார்.

யாப்பைப் போன்றே உருவக நிலையும் கவிதையை ஆக்கும் ஒரு பகுதி. நமது திட்டப்படி அது கவிதையின் சொற்றொடர் அமைப்பு அல்லது மொழிநடை அடுக்கின்பாற்பட்டது. முடிவான நிலையில் நாம் அதனைப் பிற அடுக்குகளினின்று வேறுபடுத்திக் கற்காது இலக்கியப் படைப்பின் முழுமையின் கூறுகவே கருதிக் கற்க வேண்டும்.

புனைநிலை உரை கதையின் இயல்பும் முறைகளும்

நாவல் பற்றி எழுந்த இலக்கியக் கொள்கையும் திறனாய்வும் கவிதை பற்றிய இலக்கியக் கொள்கை, திறனாய்வு ஆகியவற்றை விட, அளவிலும் தரத்திலும் மிகத் தாழ்ந்தவை. கவிதையின் தொன்மையும் அதை நோக்க, நாவலின் அண்மையுமே இதற்குரிய காரணம் என்று வழக்கமாகக் கொள்வர். ஆனால் இவ்விளக்கம் பொருத்தமானதன்று. கலை வடிவம் என்ற நிலையில், ஜெர்மானிய மொழியில் கூறினால் நாவல் கவிதையின் ஒரு வடிவம்; உயர்ந்த நிலையில் நாடகத்தோடு காப்பியத்தினின்று பிறந்த இருபெரும் புதிய இலக்கிய வடிவங்களுள் ஒன்றாகும். ஆழ்ந்த கலை என்பதினின்றும் மாறுபட்டு, கேளிக்கை பொழுதுபோக்கு, வாழ்வினின்றும் விடுபடுதல் ஆகியவற்றோடு நாவல் பெற்றுள்ள பரந்த தொடர்பும் தயாரிப்பாளரின் விற்பனையைக் குறிக்கோளாகக் கொண்ட குறுகிய நோக்கமுமே நாவல் நிலை தாழ்வதற்குரிய காரணங்களாகும். நாவல் அல்லாத பிற நூல்களைக் கற்பது அறிவூட்டுவதும் பெருமை பயப்பதுமாகும். ஆனால் நாவலைக் கற்பின் தீமை விளையும் அல்லது அது கற்போரைத் தம்முள் அழுந்தச் செய்யும் என்ற கருத்து ஆசிரியரால் அமெரிக்காவில் பரவியது. லோவெல் (Lowell) அர்னால்ட் போன்ற நாவல்-திறனாய்வாளர்களின் விமர்சனப் போக்கு மறைமுகமாக இக்கருத்துக்கு ஆதரவு அளித்தது.

நாவலைத் தவறான நிலையில் இன்றியமையாததாகக் கொள்வதிலும் ஆபத்து அமைந்துள்ளது. அதனை ஓர் ஆதாரச் சான்று கவோ வாழ்க்கை வரலாறுகவோ கொள்வது தவறு. பொய்மையை மெய்மையாக்கும் நோக்குடன் அது கழிவிரக்க நிலையையும் உண்மைக் கதையையும் வாழ்வின் சரிதையையும் அதன் காலங்களையும் அளிப்பதாகக் கூறலாம். இலக்கியம் எப்போதும் ஆர்வம் ஊட்டவேண்டும்; அமைப்பும் முருகியல் நோக்கும் முழு இணைவும் பயனும் பெற்றிருக்க வேண்டும்; வாழ்வோடு நாம் உணர்ந்து கொள்ளத்தக்க தொடர்புடையதாக

அது நிச்சயமாக அமைய வேண்டும். ஆனால் வாழ்வோடு அதற்குரிய தொடர்பு பல நிலைகளில் அமைந்திருக்கலாம். வாழ்வின் உயர்ந்த நிலையை நாவல் சித்திரிக்கலாம், வாழ்வு கேலி செய்யப் பெறலாம், வாழ்விற்கு எதிரான நிலையை நாவல் காட்டலாம். எந்த நிலையிலும் வாழ்விலிருந்து சிலவற்றை ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கோடு தேர்ந்தெடுத்து அளிக்கும் நிலையை நாவலில் காணலாம். ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கியத்திற்கு வாழ்வோடு உள்ள தொடர்பு யாது என்பதை அறிய, இலக்கியத்தினின்று வேறான தனித்த அறிவு நமக்குத் தேவை.

வரலாற்றை விட, தத்துவத்தோடு நெருக்கமுடையது கவிதை (காப்பியம், நாடகம்) என அரிஸ்டாட்டில் விளக்கினார். அவரது கூற்று, நிலைத்த குறிப்புடையது எனலாம். நிகழ்ச்சியைப் பற்றிய உண்மை என்பது குறித்த காலம், இடம் பற்றிய விளக்கத்தில் அமைந்துள்ள உண்மையாகும். இதனைக் குறுகிய பொருளில் வரலாற்று உண்மை எனலாம். அடுத்து, கருத்து நிலை, தருக்க நிலை, பொதுநிலை உண்மையான தத்துவ உண்மை அமைகிறது. இவ்வாறு நாம் விளக்கிய வரலாறு, தத்துவம் ஆகியவற்றின் கண்ணோட்டத்தில் கற்பனை இலக்கியம், புனைநிலை ஆகும்; அது பொய்ம்மையே. புனைநிலை என்ற சொல், இலக்கியத்திற்கு எதிராகப் பழைய பிளேட்டாவின் மரபு சாட்டிய குற்றத்தை இன்றும் கொண்டுள்ளது. இந்தக் குற்றச்சாட்டிற்கு, பிலிப் சிட்னி, டாக்டர் ஜான்சன் ஆகியோர் இலக்கியம் ஒருபோதும் அப்பொருளில் உண்மையென நடித்த தில்லை என விடையளித்தனர். புனைநிலை என்ற சொற்றொடர் இந்தப் பழைய குற்றச்சாட்டின் எஞ்சிய சாயலை இன்னும் கொண்டுள்ளது. எனவே நாவலில் ஆர்வமுள்ள எழுத்தாளர் களுக்கு இன்றும் எரிச்சலை அளிக்கலாம். உண்மையை விட, புனைநிலை, உளத்திற்குப் பழக்கமானதும் பொருட்களைச் சித்திரித்துக் காட்டுவதுமாகும் என்பதை இவர்கள் அறிவார்கள்.

(திருமதி வீல் (Mrs. Veal), திருமதி பார்கிரேவ் (Mrs. Bargrave) ஆகியோரைப் பற்றி டிபோ எழுதிய நாவலைக் குறித்து வில்சன் போலட் (Wilson Follett) கூறும்போது “கதையின் முழுநிலையைத் தவிரக் கதையில் வரும் ஒவ்வொன்றும் உண்மையானவை” எனத் திறம்படக் குறிப்பிட்டார்.)

கடினமான நிலையில் டிபோ (நாவலை) அமைத்துள்ளார். மூன்றாவது ஒரு பெண் கதையைக் கூறுகிறாள். இவள் திருமதி பார்கிரேவுடன் வாழ்நாள் முழுவதும் தோழமை பூண்டொழுகியவள். திருமதி. வீல், திருமதி. பார்கிரேவ் ஆகியோரை மிக ஒத்தவள்.

“உண்மையான தேரைகள் வாழும் கற்பனைத் தோட்ட”த்தைக் கவிதை காட்டுகிறது என்றார் மேரியானிமூர் (Marianne Moore).

ஒரு புனைகதைப் படைப்பின் உண்மை—அதாவது அது காட்டும் உண்மையின் மாயத் தோற்றம், வாழ்வைப் பிரதிபலிப்பதுபோல் வாசகனது உள்ளத்தைத் தொடும் விளைவு ஆகியவை—சூழ்நிலை, விவரணம் அல்லது சாதாரண பழக்க வழக்கங்களைப் பற்றிய உண்மையால் அமைவதன்று. இந்த அளவு முறைகள் அனைத்தையும் வைத்து ஹோவெல்ஸ், காட்பிரீட் கெல்லர் (Gottfried Keller) போன்ற எழுத்தாளர்கள் ஓடிபஸ் ரெக்ஸ் (Oedipus Rex), ஹாம்லெட், மோபி டிக் (Moby Dick) போன்ற இலக்கியங்களை எழுதியவர்களை நாணுமாறு செய்துள்ளனர். உண்மை போல விவரிக்கும் நிலையே மாயத் தோற்றத்திற்கு வழி கோலுகிறது. இது ‘கலிவரது பயணத்தி’ல் படிப்பவரை, நிகழவும் நம்பவும் முடியாத நிலைகளில் சிக்க வைக்கப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டது. இந்நிலைகள் சூழ்நிலைப் பொருளைவிட ஆழமான பொருளில் உண்மையோடு பொருந்துபவை.)

நாடகம் அல்லது நாவலில் அமையும் உண்மை நயம் அல்லது இயல்புநலம் போன்றவை, புதுமைநிலை அல்லது மிகை உண்மை நயம் போன்ற இலக்கிய அல்லது இலக்கியத் தத்துவ இயக்கங்களும் மரபுகளும் போக்குகளுமாகும். உண்மைக்கும் மாயத் தோற்றத்திற்கும் இடையே வேறுபாடு அமைவதில்லை. ஆனால் உண்மை பற்றிய வேறுபட்ட கொள்கைகளுக்கிடையிலும் மாயத்தோற்றத்தின் வேறுபட்ட போக்குகளிடையிலுமே வேறுபாடு அமைந்துள்ளது.

புனைநிலை உரை கதைக்கு (Narrative fiction) வாழ்வோடுள்ள தொடர்பு என்ன? அது வாழ்வில் அமைந்த வகை நிலையையும் பொதுநிலையையும் அளிக்கிறது எனச் செவ்விய நிலையும் நவீன செவ்விய நிலையும் விடைபகரலாம்: (மோலியரும்

பால்ஸாக்கும் காட்டும்) உலோபியின் வகை, (லீயரும் கூர்யட்டும் சித்திரிக்கும்) நம்பிக்கையற்ற பிள்ளைகளின் வகை. ஆனால் இத்தகைய பிரிவுகள் சமூகவியல் கொள்கைக்குரியன வல்லவா? அல்லது கலை வாழ்வை மேம்படுத்துகிறது, உயர்த்துகிறது, குறிக்கோளாக்குகிறது என்று கூறலாம். இத்தகைய நடைப்போக்கு, கலைக்கு உண்டு. ஆனால் நிச்சயமாக இது கலைக்குரிய ஒரு நடைப்போக்கு மட்டுமேயாகும்; கலையின் சாரம் அன்று. எல்லாக் கலையும் முருகியல் தொனியை அளிப்பதாலும் கலையை உருவாக்கி இணைப்பதாலும், வாழ்வில் அனுபவிக்கவும் காணவும் வேதனை தருபவற்றை கலை நிலையில் சிந்திக்க இன்பம் தருவனவாக அமைக்கலாம். ஒரு வேளை, புனைகதைப்படைப்பு வாழ்க்கை வரலாற்றை—ஒருசில பொது மாதிரிகளின் விளக்கத்தை—அளிக்கிறது எனலாம். கதரின் (Cather) 'பவுலின் வழக்கு' (Paul's Case) அல்லது 'சிற்பியின் மரண ஊர்வலம்' (The Sculptor's Funeral) போன்ற சிறுகதைகளில் இதற்குரிய சான்றுகள் உள்ளன. ஆனால் நாவலாசிரியன், பாத்திரம் அல்லது நிகழ்ச்சியைவிட, ஓர் உலகத்தையே அளிக்கிறான். பெரும் நாவலாசிரியர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் இத்தகைய ஓர் உலகம் உண்டு. இந்த உலகம் அனுபவ உலகத்தைச் சூழ்விச் செல்வது என்பதை உணர இயலும். ஆனால் அது தன்னுள்ளே ஒத்திணையும் திறனுடையது. இந்நிலையில் அனுபவ உலகினின்று வேறுபட்டது. சில வேளைகளில் அது நில உலகின் சில பகுதிகளைக் குறிப்பதாகக் காட்டப்பெறலாம். ட்ரோலோப் வகுத்த நாட்டுப் பிரிவுகள், தலைக்கோயிலுடைய பட்டணங்கள், ஹார்டியின் வெஸெக்ஸ் (Wessex) போன்றவை இத்தகையவை. ஆனால் சில வேளைகளில் போப்பில் நாம் காண்பது போன்று, இத்தகைய நிலை அமையாதிருக்கலாம். போப்பின் பயங்கரக் கோட்டைகள் ஜெர்மனியிலோ வெர்ஜினியாவிலோ உள்ளவை அல்ல; அவை அவரது ஆன்மாவில் அமைந்தவை. டிக்கன்ஸின் உலகம் லண்டன் மாநகரம் என்று கூறலாம். காவ்காவின் உலகம் பழைய பிரேகு எனலாம். ஆனால் இவ்விரு இடங்களும் நாவலில் காட்டப்பெற்றுள்ள நிலையாலும் படைக்கப்பெற்றுள்ள திறனாலும், பின்னால் நாம் இந்த நகரங்களை எண்ணும்போது, டிக்கன்ஸ் படைத்த பாத்திரங்களையும் காவ்காவின் சூழ்நிலைகளையும் வைத்தே எண்ணுகிறோம். அதனால் உண்மையான நகரங்களோடு நாவலாசிரியர் படைத்த உலகை ஒன்றுபடுத்திக் காண்பது பொருத்தமற்றதாகத் தோன்றுகிறது.

மெர்டித், கொன்ராட், ஹென்ரி ஜேம்ஸ், ஹார்டி போன்ற அனைவரும் நாம் உணர்ந்து கொள்ளக்கூடிய பெரும் வண்ணக் குமிழிகளைப் படைத்துள்ளனர். அவற்றில் அவர்கள் வருணிக் கும் மக்கள் உண்மை மனிதரோடு ஒத்தவர்கள் என்பதை நாம் உணர்ந்துகொள்ளும் வண்ணம் அமைத்துள்ளனர். எனினும் அவர்கள் அந்த உலகில் மட்டுமே முழு உண்மைத்தன்மையை அடைகின்றனர்: இவ்வாறு டெஸ்மாண்ட் மெக்கார்தி (Desmond McCarthy) கூறுகிறார். மேலும் அவர், ஒரு பாத்திரம், ஒரு கற்பனை உலகினின்று பிறிதொரு கற்பனை உலகிற்குச் செல்கிறது; பிக்ஸ்னுவை (Picksniff) 'பொன்னரங்கு' (The Golden Bowl) என்ற இலக்கியத்தில் மாற்றியமைத்தால் அவன் மறைந்தொழிவான். ஒரு நாவலாசிரியன் செய்யும் மன்னிக்க முடியாத கலைக்குற்றம் யாதெனில், ஒரே நிலையில் அவர் கருத்தை நிலை நாட்டாததே என்பர்.

(கதைத்திட்டம், பாத்திரம், பின்னணி, உலகக் கண்ணோட்டம், தொனி ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய ஒரு மாதிரி அல்லது படிவம் அல்லது இணைவே நாவலாசிரியனது உலகம். ஒரு நாவலை வாழ்வோடு ஒத்து நோக்க முயலும்போதும் அல்லது, அறநிலையில் சமூக நிலையில் ஒரு நாவலாசிரியனது படைப்பை மதிப்பிடும்போதும் நாம் ஆராய வேண்டியது அந்த நாவலாசிரியனது உலகையேயாகும்.) ஒரு நாவலுடைய கருத்துக்களின் உண்மையை வைத்து, அது வாழ்வை உண்மையாகக் காட்டுகின்றது அல்லது உண்மைநிலையுடையதாக இருக்கின்றது என மதிப்பிடலாகாது.) அதுபோலவே குறிப்பிட்ட பால் உணர்வுச் சொற்கள் பழிச் சொற்கள் நாவலில் வருகின்றனவா என போஸ்டன் (Boston) தணிக்கையாளர், நாவலின் ஒழுக்க மதிப்பீட்டை வகுத்தது போலவும் செய்யலாகாது. சிறந்த திறனாய்வு நமது அனுபவ உலகோடும் கற்பனை உலகோடும் புனை நிலை உலகை ஒத்து நோக்க வேண்டும். பொதுவாக, நமது அனுபவ உலகம் நாவலாசிரியனின் உலகைவிடக் குறைந்த அளவிலேயே ஒன்றியிணைந்தமைகிறது. நாவலாசிரியனைச் சிறந்த நாவலாசிரியன் என எப்போது அழைக்கிறோம்? நாவலாசிரியனது உலகம் நமது உலகை ஒத்த அமைப்பும் அளவும் பெருமலிருப்பினும், அவன் அமைத்த பெரும் பரப்புக்குத் தேவையான பொருட்கள் அனைத்தும் நமது அறிவிற்கு எட்டுவனவாக இருக்கும்போதும் அவன் கொண்ட பரப்பு குறுகியதாக இருப்பினும், ஆழமானவற்றையும்

முக்கியமானவற்றையும் தன்னுள் கொள்ளும்படி தேர்ந்தமைத் திருக்கும்போதும் அவன் கொண்டுள்ள பொருட்களின் அளவும் பல்வேறு நிலையும் முதிர்ந்த அறிஞன் இன்புறுமாறு அமையும் போதும் நாவலாசிரியன் சிறப்படைகிறான்.

உலகம் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தும்போது, அதை ஓர் இடத்தைக் குறிக்கும் சொல்லாகவே பயன்படுத்துவர். ஆனால் நமக்குப் போதுமான உலகமும் காலமும் உளதா? 'புனைநிலை உரை கதை' அதிலும் சிறப்பாக கதை என்ற சொல் நமது கவனத்தைக் காலத்துக்கும் காலத்தின் தொடர்ச்சிக்கும் கொண்டு செல்கிறது. 'கதை வரலாற்றினின்று தோன்றுகிறது; எடுத்துக் காட்டாக பாரத்ஷையின் (Baretshire) 'நிகழ்ச்சிக் கோவை' யைக் (Chronicles) கூறலாம். (ஓவியம், சிற்பம் போன்ற இடக் கலைகளினின்று வேறுபட்ட நிலையில், பொதுவாகக் காலக் கலை என்ற பிரிவின் கீழ் இலக்கியத்தை அடக்கலாம். ஆனால் தற்காலக் கவிதைகள். (உரைகதையல்லாத கவிதைகள்) தமது குறிக்கோளினின்று அகன்று செல்ல விரைகின்றன.—அதாவது அவை சிந்தனைத் தேக்கமாகவும் தன்னையே பிரதிபலிக்கும் நிலை யிலும் அமைய விழைகின்றன. ஜோஸப் பிராங் (Joseph Frank) திறமையாகக் காட்டியது போன்று, புதிய கலை நாவல் [உலிசிஸ் நைட்வுட் (Night wood), திருமதி. டலவே (Mrs. Dalloway)] கலை நிலையில் அதாவது தன்னையே பிரதிபலிக்கும் கவிதை நிலை யில் அமைய விரும்புகின்றது. இது ஒரு முக்கியமான பண்பாட்டுச் செய்திக்கு நேராக நமது கவனத்தை இழுக்கின்றது. பழைய உரைகதை அல்லது கதை (காப்பியம் அல்லது நாவல்) குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் நிகழ்ந்தது. மரபுப்படி காப்பியத் திற்கு அளிக்கப்பட்ட காலவரம்பு ஒரு வருடம். பல பெரும் நாவல்களில் மனிதர் பிறந்து வளர்ந்து இறக்கின்றனர்; பாத் திரங்கள் வளர்ச்சியுறுகின்றன, மாறுகின்றன; முழுச்சமுதாயமே மாறுவதைக் காணலாம்—['போர்சைட் சாகா' (The Forsyte Saga) 'போரும் அமைதியும்']—அல்லது ஒரு குடும்பத்தின் வளர்ச்சியும் வீழ்ச்சியும் காட்டப்பெறலாம். [படன்புருக்ஸ் (Budden brooks)]—மரபுப்படி' நாவல் கால அளவை மிக முக் கியமாகக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

நாடோடிகளின் வீர தீரம் பற்றிப் பேசும் நாவல் ஒன்றில் கால ஒழுங்குப்படி கதையை அமைப்பது தேவை. ஒரு நிகழ்ச்சி நிகழ், அதன்பின் மற்றொன்று நிகழ்கிறது. தனித்தனி நிகழ்ச்சி

களாக அமைந்த வீரச் செயல்கள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிக் கதையாக அமையலாம். இவை அனைத்தும் கதைத் தலைவன் என்ற பாத்திரத்தால் இணைக்கப் பெறும். சற்று மிகுதியாக தத்துவ நிலையில் அமைந்த நாவல், கால ஒழுங்கமைப்போடு காரண காரிய அமைப்பையும் இணைத்துக்கொள்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒழுங்காக நிகழும் காரணங்களால் ஒரு பாத்திரம் சீரழிவதையோ முன்னேறுவதையோ நாவல் காட்டுகிறது. அல்லது நெருங்கி அமைந்த கதைத் திட்டத்தில் கதையின் காலப் பகுதியினுள் ஏதோ மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. நாவலின் ஆரம்பச் சூழலினின்று அதன் இறுதிச் சூழல் வேறுபட்டதாக அமைகிறது.

ஒரு கதையைக் கூற, கதையின் முடிவை மட்டுமன்று கதையின் நிகழ்வையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். ஒரு கதை எவ்வாறு முடிகிறது என்பதை அறிவதில் ஆர்வங் காட்டும் வாசகர் இருந்தனர்; இன்னும் இருக்கின்றனர். ஆனால் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு நாவலின் கடைசி அத்தியாயத்தை மட்டும் வாசிக்கும் வாசகர் கதையில் ஆர்வம் கொள்ள இயலாது. கதை முடிவுக்கு நேராகச் செல்லும் ஒரு செயற்பாடு எனினும் அது ஒரு செயற்பாடுதான். எமர்சனைப் போன்ற தத்துவ ஒழுக்க வல்லுநர் நாவலுக்கு அடிப்படையான முதன்மை அளிக்கமாட்டார். ஏனெனில் செயல் அல்லது புறச்செயல் அல்லது காலத்தில் நிகழும் செயல் உண்மையற்றதாக அவர்களுக்குத் தோன்றும் எனலாம். அவர்கள் வரலாற்றை உண்மையெனக் காண இயலாது. வரலாறு கடந்த காலத்தை விரித்து ஓரளவு ஒத்த நிகழ்வுகளைக் காட்டிச் செல்கிறது. நாவல் ஒரு புனைநிலை-வரலாறேயாகும்.

உரைகதை என்ற சொற்றொடர் பற்றி ஒரு சொல் கூற வேண்டும். இச்சொல் புனை கதையைக் குறிப்பின், நடிக்கப் பெறும் புனை கதையான நாடகத்தினின்று இது வேறுபட்டது என்பதை உணர்த்த வேண்டும். ஒரு கதையை அல்லது கட்டுக் கதையை நாடகக் காட்சியின் மூலம் காட்டலாம் அல்லது கதை கூறுவோன் உரைக்கலாம். இவன் காப்பியத்தைக் கூறுவோனாகவோ அவனது மரபில் வந்தவனாகவோ இருக்கலாம். காப்பியப் புலவன் தன்மையிடத்தைப் பயன்படுத்துகிறான். மில்டனைப் போன்று, உணர்ச்சிப் பாடல்களில் பயன்படுத்தப்

படும் ஆக்கியோனின் தன்மையிடத்தைப் பயன்படுத்தலாம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு நாவலாசிரியன் தன்மையிடத்தில் ⁶ நாவலை அமைக்காவிடினும் காப்பியப் புலவனுக்குரிய சலுகைகளான விமர்சித்தல், பொதுநிலைப் படுத்துதல் போன்ற நிலைகளைப் பயன்படுத்துகிறான். இதில் வரும் தன்மையிடம் கட்டுரையாளன் பயன்படுத்தும் தன்மையிடத்தினின்று வேறுபட்டது. ஆக்கியோன் கதையோடு ஒன்றிக் கலந்து பேசுவதே உரைகதையின் சிறந்த மாதிரியமைப்பாகும். அது காட்சிகளை உரையாடல்களின் இடையே அளித்துச் செல்கிறது. இவற்றை நடித்துக் காட்ட முடியும். என்ன நிகழ்கிறது என்பதை சுருக்கத்தின் மூலம் விளக்கலாம்.

ஆங்கில இலக்கியத்தில் புனைநிலை உரைகதை இரு முதன்மையான போக்குகளைக் கொண்டது. ஒன்றை உணர்ச்சிக் கதை எனலாம். மற்றதை நாவல் என்று அழைக்கலாம். 1785-இல் கிளாரா ரீவ் (Clara Reeve) இவற்றை வேறுபடுத்திக் காட்டினார். நாவல் உண்மை வாழ்வையும் மக்களின் பழக்க வழக்கங்களையும் அது எழுதப்பெற்ற காலத்தையும் சித்திரிக்கும் ஒவியம்போன்றது. உணர்ச்சிக் கதை, அழகிய உயர்ந்த மொழிநடையில் இதுவரை நிகழாதவற்றையும் அல்லது நிகழ இயலாதவற்றையும் விளக்குகிறது. நாவல் உண்மை நயமுடையது. உணர்ச்சிக் கதை கவிதை அல்லது காப்பிய நிலையுடையது. அதனை நாம் இப்போது பழங்கதை என அழைக்கலாம். திருமதி ராட்கிளிவ் (Mrs. Radcliffe), சர்-வால்டர் ஸ்காட், ஹவ்ந்தார்ண் (Hawthorne) போன்றோர் உணர்ச்சிக் கதை எழுதினர். பானி பர்னி (Fanny Burney), ஜேன் ஆஸ்டின், அந்தோணி ட்ரோலோப் ஜார்ஜ் கிஸ்ஸிங் (George Gissing) போன்றோர் நாவலாசிரியர்கள். இவ்விரு வேறுபட்ட பிரிவுகளும் உரைநடையில் கதை உரைப்பதினின்றும் தோன்றிய இருஇலக்கிய வகைகளைக் காட்டுகின்றன. கடிதம், பத்திரிகை, நினைவுக் குறிப்பு, நிகழ்ச்சிக் கோவை அல்லது வரலாறு போன்ற புனைநிலையில்லாத உரைகதை வடிவங்களினின்றும் தோன்றியது நாவல். இது ஆதாரச்சான்றுகளினின்றும் வளருகிறது எனலாம். நாவல் விரிவாகச் சித்திரித்துக் காட்டும் நடையுடையது. சுருக்கமாகக் கூறினால் அவ்வாறே பிரதிபலிக்கும் நிலையுடையது. இதற்கு மாறாக உணர்ச்சிக் கதை, காப்பியம் அல்லது இடைக்கால உணர்ச்சிக் கதையினின்று தோன்றியது. இது அளிக்கும் விவரங்களில் உண்மையை அவ்வாறே அளிக்காம

லிருக்கலாம்(எடுத்துக்காட்டு: தனிநபரது உரையாடலை அளிக்கும் நிலையைக் கொள்ளலாம்). அது உயர்ந்த உண்மைக்கு, ஆழ்ந்த உளவியலுக்கு நேராகப் பேசுகிறது. “ஓர் எழுத்தாளன், தனது படைப்பை உணர்ச்சிக் கதை என அழைக்கும்போது, அவன், அதன் அமைப்பிலும் பொருளிலும் ஒருவிதப் பரந்த நோக்கம் அமைந்திருப்பதாகக் கொள்ள விரும்புகிறான் என்பதை நாம் எளிதில் அறியலாம்.” இவ்வாறு ஹவ்தார்ண் எழுதுகிறார். இத்தகைய உணர்ச்சிக் கதை இறந்த கதையைக் கூறின் அது கடந்த காலத்திலுள்ளவற்றை மிக நுட்பமாகச் சித்திரிக்கும் நோக்கோடு அவ்வாறு அமைவதில்லை. ஹவ்தார்ணின் சொற்களில் கூறினால், ஒருவித கவித்துவ எல்லையை எட்டுவதற்காகவே இவ்வாறு செய்கிறது அதில் உண்மைநிலை வலியுறுத்தப்படுவதில்லை.

பகுப்பு முறைத்திறனாய்வு, வழக்கமாக நாவலின் மூன்று உறுப்புக்களான கதைத் திட்டம், பாத்திரப்படைப்பு, பின்னணி என்பவற்றை வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. பின்னணி சமிக்ஞை நிலையுடையது. தற்காலக் கொள்கைகள் சிலவற்றில் இது சூழ்நிலை அல்லது தொனியாக அமைகிறது. இந்த உறுப்புகள் ஒவ்வொன்றும் மற்றவற்றைத் தீர்மானிப்பவை என்றறிய ஆய்வு தேவையில்லை. ஹென்ரி ஜேம்ஸ் ‘புனைநிலையின் கலை’ (The Art of Fiction) என்ற தமது கட்டுரையில் கேட்டது போன்று, எது பாத்திரம்? அது ஒரு நிகழ்வால் விளைந்த முடிவு அல்லவா? எது நிகழ்வு? அது பாத்திரங்களின் விளக்கம் அல்லவா?

நாடகம், கதை, நாவல் ஆகியவற்றை உரைக்கும் அமைப்பை மரபுப்படி, கதைத் திட்டம் என அழைப்பர். இச்சொற்றொடரை நாம் வைத்துக் கொள்ளவேண்டும். ஆனால் அப்போது அதனை, செக்கோ, பிளாபர்ட், ஹென்ரி ஜேம்ஸ், ஹார்டி, வில்கி காலின்ஸ் (Wilkie Collins), போ போன்றோரது கதைத் திட்டத்தையும் உள்ளடத்தக்க அளவு பரந்த பொருளில் கொள்ள வேண்டும். அது காட்வினின் ‘காலேப் வில்லியம்ஸ்’ல் (Caleb Williams) உள்ளது போன்று நெருங்கிய உட்திட்டம் உடையவற்றை மட்டுமே குறிக்கும்படி வரையறுக்கப்படலாகாது. நாம் நெகிழ்வுடைய கதைத் திட்டம், சிக்கலான கதைத்திட்டம் புதுமைக் கதைத்திட்டம், உண்மை நயமுடைய கதைத் திட்டம்

௨

என்ற பிரிவுகள் பற்றிப் பேசலாம். இலக்கிய மாற்று நிலைக்காலத்தில் ஒரு நாவலாசிரியன் இருவகை நாவல்களைக் கட்டாயமாக அளிக்கவேண்டும் என உணரலாம். இதில் ஒன்று வழக்கிழந்த மரபினின்று தோன்றலாம். 'சிவப்பு எழுத்து'க்கு (The Scarlet Letter) பின் ஹவ்தார்ண், எழுதிய நாவல்கள் பழைமைப் பாங்கான புதிரான கதைத் திட்டத்தை அழகின்றி அளிக்கின்றன. ஆனால் அவற்றின் உண்மையான கதைத் திட்டம் நெகிழ்ச்சியுடையது. உண்மை நயம் மிக்க பிரிவைச் சார்ந்தது. பிந்திய நாவல்களில் டிக்கன்ஸ் புதிரான கதைத்திட்டங்களை உருவாக்குவதிலேயே மிக்க திறமையைச் செலவிட்டுள்ளார். இவை நாவலின் உண்மையான ஆர்வத்திற்கு முற்றிலும் பொருந்தி அமைந்தவையாகவோ பொருந்தாதவையாகவோ அமையலாம். வெளிப்படையாகவே 'ஹக் பின்' (Huck Finn) என்ற நாவலின் கடைசிப் பகுதியான மூன்றாம் பகுதி மற்றப் பகுதிகளைவிடத் தாழ்ந்த நிலையுடையது. எவ்வாறாயினும் ஒரு கதைத் திட்டத்தை அளிக்கவேண்டியது பொறுப்பு என்ற தவறான கருத்தின் விளைவே இது. ஆனால் உண்மையான கதைத்திட்டம் இதற்கு முன்னிருந்தே வெற்றிகரமான முன்னேற்றப் பாதையில் செல்கின்றது. அது ஒரு பழங்கதைத் திட்டம். மரபுப்படி அமைந்த சமுதாயத்தினின்று பல காரணங்களுக்காகத் தப்பிய நால்வர் ஒரு தெப்பத்தில் சந்தித்துப் பேராற்றில் பயணம் செய்வதைக் காட்டுகிறது. பழமையும் அதிகப் பொதுமையும் வாய்ந்த கதைத் திட்டங்களில் ஒன்று தரையிலோ தண்ணீரிலோ செய்யும் பயணம்—[ஹக் பின், மோபிடி, இரட்சணிய யாத்திரை, டன் குயுக்கோட் (Don Quixot), பிக்விக்கட்டுரைகள் (Pickwick Papers) சினத்தின் கனிகள் (The Grapes of wrath)]—('இயற்கைக்கு எதிராகவோ பிற மனிதருக்கு எதிராகவோ அல்லது மனிதன் தனக்குள்ளோ போராடும்) போராட்டங்களை உள்ளடக்கியதாகவே எல்லா கதைத் திட்டங்களும் அமைகின்றன என்று பேசுவது வழக்கம். ஆனால் அப்போது கதைத் திட்டத்தைப் போலவே, கதைத் திட்டம் என்ற சொற்றொடருக்கும் விரிவான பொருளை அளிக்கவேண்டும். போராட்டம் நாடகநிலையில் அமைகிறது. இது ஓரளவு, ஒத்த சக்திகளிடையே நிகழும் போட்டியைச் சுட்டி நிற்கிறது; செயலையும் எதிர்ச் செயலையும் குறிக்கிறது. ஆனால் ஒரே வழியில் அல்லது போக்கில் அமைத்துப் பேசத்தக்க பகுத்தறிவு மிக்குத் தோன்றும் கதைத் திட்டங்களும் உள்ளன. இவை துரத்துதல் அல்லது பின் தொடர்தல் பற்றியனவாம்;

‘கலேப் வில்லியம்ஸ்’, ‘சிவப்பு எழுத்து’, ‘குற்றமும் தண்டனையும்’, (Crime and Punishment) காவ்காவின் ‘சோதனை’ (Trial) போன்றவை இந்நிலையைச் சார்ந்தவை.

கதைத்திட்டம் (அல்லது உரைகதை அமைப்பு) சின்னஞ்சிறு உரைகதை அமைப்புகளைக் (கிளைக் கதைகள் (Episodes) நிகழ்ச்சிகள்) கொண்டமைந்தது. பலவற்றை உள்ளடக்கும் பெரும் இலக்கிய அமைப்புகள் (துன்பியல், காப்பியம், நாவல் போன்றவை) வரலாற்று நிலையில் இவற்றிற்கு முந்திய நகைச்சுவை, முதுமொழி, வாழ்க்கைத் துணுக்கு, கடிதம் போன்ற ஆரம்ப உருவங்களினின்று வளர்ந்தவை. ஒரு நாடகம் அல்லது நாவலின் கதைத் திட்டம் பல அமைப்புகளாலான அமைப்பு. ரஷிய புற அமைப்பாளரும் டிபிலியஸ் (Dibelius) போன்ற ஜெர்மானிய புறஅமைப்புப் பகுப்பாய்வாளரும் ‘உட்கோள்’ என்ற சொற்றொடரை முடிவாகக் கதைத் திட்டக் கூறுகளுக்குப் பெயராக அளித்துள்ளனர். இவ்வாறு இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநரால் பயன்படுத்தப் பெற்ற உட்கோள் பின்னிஷ் நாடோடிப் பாடல் வல்லுநரிடமிருந்து கடனாகப் பெற்றதாகும். இவர்கள் கற்பனைக் கதைகளையும் நாடோடிக் கதைகளையும் அவற்றின் பகுதிகளாகப் பகுத்துள்ளனர். எழுதப்பெற்ற இலக்கியத்தினின்று கொள்ளும் தெளிவான எடுத்துக்காட்டுகள் தவறாகக் கொள்ளப் பெற்றவையாக இருக்கும் (‘தவறுகள் விளைத்த இன்பியல்’);—இளமை மணமும் முதுமைக் காலமும் (‘ஜனுவரியும் மேயும்’ — January and May)—தந்தைக்கு நேராகப் பிள்ளைகள் காட்டும் நன்றியிலாச் சிறுபண்பு (லியர் பீர் கூரியட்)—தந்தையை மகன் தேடுதல் (உலிஸிஸ், ஓடிசி).

நாம் எதனை ஒரு நாவலின் உருவாக்கம் என அழைக்கிறோமோ அதனை ஜெர்மானியரும் ரஷியரும் உட்கோளமைப்பு (Motivation) என அழைத்தனர். இச்சொற்றொடர், நாவலின் அமைப்பு அல்லது உரைகதை அமைப்பையும் அதன் உள் அமைப்பாகிற உளவியல் சமூகவியல் அல்லது தத்துவக் கொள்கைகளையும், அதாவது ஏன் மனிதர் இப்படிப் பழகுகின்றனர் போன்ற சில காரண காரியக் கொள்கைகளைச் சுட்டும் இரட்டைக் குறிப்பைத் தரும் பயனைத் தெளிவாகக் கொண்டிருப்பதால் இச்சொற்றொடரை ஆங்கிலத்தில் நன்கு கொள்ளலாம். சர். வால்டர் ஸ்காட் வலியுறுத்தியபடி, உண்மைக்கும் புனைநிலை உரைகதைக்கும் இடையே தெளிவான வேறுபாடு உள்ளது. அது

என்னவெனில் முந்தியது. அது கூறும் நிகழ்ச்சிகளின் தொலை காரணங்களைத் தெளிவாக விளக்குவதில்லை. புனைநிலை உரை கதையில் எல்லா நிகழ்ச்சிகளுக்கும் விளக்கம் அளிக்கவேண்டியது ஆசிரியனது கடமை. உருவாக்கம் அல்லது விரிந்த பொருளில் உட்கோளமைப்பு, கதையுரைக்கும் அளவு, வேகம் ஆகியவை அமையும் காட்சிகளையும் நாடக நிலையையும் தக்கவாறு பங்கிட்டு ஓவியம் போல விளக்கியும் நேராகக் கதையாக உரைத்தும் அல்லது இரண்டும் கலந்து சுருக்கி உரைத்தும் அடிப்படைக் கருத்துக்களை அளித்தும் நிற்கும் உத்திகளையும் உள்ளடக்குகிறது.

உட்கோள்களும் உத்திகளும் தம் காலத்திற்கு உரிய பண் பைக் கொண்டிருக்கும். கோதிக் புதுமைக் கதைக்கும், அது போலவே உண்மை நயமுடைய நாவலுக்கும் அவற்றிற்கேற்ற காலப் பண்பு உண்டு. டிபிலியஸ் மீண்டும் மீண்டும் டிக்கன் ஸுக்கு உரிய உண்மை நயத்தை மார்கனுக்கு (Marchen) உரிய தைப் போன்று பேசுகிறாரேயன்றி இயல்பு நயமுடைய நாவல் களுக்கு உரியதாகப் பேசவில்லை. அதற்கேற்ப உத்திகள் பழம் போக்குடைய உணர்வு வேகம் பெற்ற இன்பியல் நாடகத்தில் வரும் உத்திகளாக அமையுமாறு பயன் படுத்தப் பெற்றுள்ளன. இறந்ததாகக் கருதப்பெற்ற மனிதன் உயிர் பெறுவது, அல்லது ஒரு குழந்தையின் உண்மையான பெற்றோரை முடிவில் தீர் மானிப்பது, நற்செயல் புரியும் பண்புடைய ஒரு விசித்திர மனிதன் முடிவில் குற்றவாளியாக மாறுவது போன்றவையே அவை.

ஓர் இலக்கியக் கலைப்படைப்பில் உட்கோள் உண்மையின் மாயத் தோற்றத்தை, அதாவது இலக்கியத்தின் முருகியற் செயலை, மிகுவிக்க வேண்டும். உண்மை நயமுடைய உட்கோள் கலையுத்தியாகும். கலையில் ஒன்றன் உண்மை நிலையைவிட அதன் தோற்றத்திற்கே மிகுந்த சிறப்பு உண்டு.

ரஷியப் புற அமைப்பாளர் கதை அல்லது கதைப் பொருள் என்று கூறக் கூடிய கால காரணத் தொடர்ச்சியை அதாவது 'கதைக் கருவை' (Fable) 'உரைக் கூற்றமைப்பி'லின்று (Sujet) வேறுபடுத்துகின்றனர். ஆனால் உட்கோள்களைக் கலைநிலையில் ஒழுங்காக அமைப்பதே உரைக் கூற்றமைப்பு. காலத் தொடர்ச் சியை மாற்றி அமைத்த நிலைக்குச் சில தெரிவான எடுத்துக் காட்டுக்கள் அளிக்கலாம். 'ஓடிசி', 'பர்னபி ரட்ஜ்' (Barnaby.

Rudge) போன்றவற்றில் கதை இடையிலிருந்து தொடங்குகிறது. பால்கனரின் 'அப்சலோம் அப்சலோமில்' (Absolom Absolom) அமைந்துள்ளது போலக் கதை பின்னோக்கியும் முன்னோக்கியும் அமையலாம். தாயின் உடலைத் தொலைவில் உள்ள கல்லறைத் தோட்டத்திற்குக் கொண்டு செல்லும்போது, கதையைக் குடும்பத்தின் அங்கத்தினர் ஒருவர் பின் ஒருவராகக் கூறும் கதைக் கூற்றமைப்பு 'நான் இறந்து கிடக்கையிலே' (As I lay dying) என்பதில் காணப்படுகிறது. கதையின் கருத்து, உரைக் கதையின் மைய நிலை ஆகியவற்றை வைத்துக்கொள்ளப்படும் கதைத் திட்டமே 'உரைக் கூற்றமைப்பு'. இவ்வாறு கூறுவதாயின் புனைநிலையின் மூலப் பொருட்களினின்று (ஆக்கியோனது அனுபவம் கல்வி முதலியவற்றினின்று) பிரித்தெடுக்கப் பெற்றதே கதைக் கரு. அதற்கும் மேலாக அது உரை கதை நோக்கினைச் செம்மைப்படுத்தி அமைக்கிறது.

கதைக் கருவுக்குரிய காலம், கதை நிகழ்கின்ற முழுக்காலமாகும். கதை கூறுவதற்குரிய காலம் உரைக் கூற்றமைப்போடு ஒன்றுபட்டது. இதுகதையை வ்ாசித்தற்குரிய நேரம் அல்லது கதையை அனுபவித்த நேரம் ஆகும். இந்தக் கால அளவு திட்டமாக நாவலாசிரியனது ஆற்றலுக்குட்பட்டது. அவன்பல ஆண்டுகளைச் சில சொற்றொடர்களில் கூறலாம். ஆனால் ஒரு நடனம் அல்லது தேனீர் விருந்தை வருணிக்க இரண்டு நீண்ட அத்தியாயங்களையும் எழுதலாம்.

பாத்திரப் படைப்பிற்குரிய மிக எளிய முறை பெயரிடுதலாகும். ஒவ்வொரு பெயரிடும் ஒரு வகையில் உயிருட்டுவதும் எழுச்சி தருவதும் தனித்தன்மையூட்டுவதுமாகும். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இன்பியலில் உருவகப் பெயர்கள் அல்லது அரைகுறை உருவகப் பெயர்கள் தோன்றுகின்றன. பீல்டிங்ஸின் ஆல்வர்தி (Allworthy), தவாக்கும் (Thwckum), விட்வூட் (Witwoud), திருமதி மலாபிராப் (Malaprop), சர் பெஞ்சமின் பெக்ஸ்பட் (Sir. Benjamin Backbite) ஆகிய பெயர்களில் ஜாண்சன், பனியன், ஸ்பென்சர், எவரிமன் (Every Man) ஆகியோர் அமைத்த பெயர்களின் எதிரொலியைக் கேட்கலாம். ஆனால் இந்த நுண் பயிற்சி ஒருவித ஒலிக்குறிப்பினைப் புலப்படுத்தும். இம்முறையில் டிக்கன்ஸ், ஹென்ரி ஜேம்ஸ், பால்ஸாக், கோகல், போன்ற வேறுபட்ட நாவலாசிரியர்களும் ஒத்த திறமை

யுடையவர்கள். (எடுத்துக்காட்டு : பெக்ஸ்னீவ் பம்பிள்கூக் (Pumble Chook) ரோஸா டார்ட்டில் (Rosa Dartle) விசை : அதிர்ச்சி, மர்ட்ஸ்டோன் (Mr. & Mis. Murdstone :—கொலை + கல் மனம்). பாத்திரப் படைப்பில் சிக்கனத்தைக் கையாளுவதற்கு ஓர் இலக்கியம்—இவ்விடத்தில் விவிலிய நூல்-மறைக்குறிப்பு ஆற்றும் வினையை மெல்வில்லியின் 'ஆகாப்பும் இஸ்மவேலும்' (Ahab and Ishmael) என்ற படைப்பு காட்டுகின்றது.

பாத்திரத்தைப் படைப்பிற்குரிய விதிவகைகள் பல. ஸ்காட் போன்ற பழைய நாவலாசிரியர்கள், அவர்களது நாவலில் வரும் ஒவ்வொருவரையும் பற்றி முதலில் அவர்களது தோற்றம், பின்னர் அவர்களது ஒழுக்கப்பண்பு, உளவியல் இயல்பு ஆகியவற்றைப் பகுத்தாய்ந்து அறிமுகம் செய்வார்கள். ஆனால் இவ்வாறு பாத்திரங்கள் அனைத்தையும் தொகுதியாக அறிமுகப்படுத்தும் நிலையை முகவுரையிற் பெயரிட்டு அளிக்கும் நிலையாக மாற்றிக் குறைத்து விடலாம். அல்லது இவ்வாறு பெயரிட்டு அழைக்கும் முறை, ஒன்றை அவ்வாறே நிகழ்த்திக் காட்டும் முறையாகவோ கூறாமல் கூறும் நிலையாகவோ அமையலாம். இது பாத்திரங்களின் சில பழக்க வழக்கங்கள், குறிப்பான செயல்கள் அல்லது கூற்றுக்களை அளிப்பதனால் விளையலாம். டிக்கன்ஸைப் பொறுத்த வரையில் இத்தகைய நிலைகள் எப்போதெல்லாம் பாத்திரம் தோன்றுகிறதோ அப்போதெல்லாம் திரும்பத் திரும்ப இடம் பெறுகின்றன. அவை ஒரு பாத்திரத்தோடு இணைந்த சின்னமாகச் செயலாற்றுகின்றன. திருமதி. குமிட்ஜ் (Mrs. Gummidge) எப்போதும் பழைய ஒன்றைப் பற்றிச் சிந்தித்துக் கொண்டிருக்கிறார். உரியா ஹீப் (Uriah Heep) 'Umble' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகிறார். அதுபோலவே கைகளால் ஒரு விதச் சைகையையும் காட்டுகிறார். ஹவ்தார்ண் சிலவேளைகளில் ஓர் இலக்கியச் சின்னத்தால் பாத்திரங்களைக் காட்டிச் செல்கிறார். சினோபியாவுக்கு (Zenobia) சிவந்த மலர். வெஸ்டர் வெல்டுக்கு (Westervelt) செயற்கைப் பற்கள் சின்னமாக அமைகின்றன. ஒரு பாத்திரம் பிற பாத்திரத்தைச் சமிக்ஞை நிலையில் காணும் பாங்கை 'பொன்னரங்கில்' அமைத்துள்ளார்.

நிலைத்த பாத்திரங்களும் உண்டு; இயங்குகின்ற பாத்திரங்களும் உண்டு. பிந்தியது குறிப்பாக, போரும் அமைதியும் போன்ற நீண்ட நாவலுக்குப் பொருந்தும். ஆனால் நிச்சயமாக இது வரையறுக்கப் பெற்ற கால அளவுடைய நாடகத்திற்குச்

சிறிதே பொருந்தும். நாடகத்தில் (எடுத்துக்காட்டு : இப்சன்) ஒரு பாத்திரப்படைப்பு எவ்வாறு அதன் நிலையை அடைகிறது என்பதை மெதுவாக வெளியிடலாம். மாற்றம் நிகழ்வதையும் காட்டலாம். தட்டையான பாத்திரப்படைப்பு, (இது நிலைத்த பாத்திரங்களோடு ஒத்தும் அவற்றைத் தழுவியும் அமைவது.) முதன்மையானதாகவோ சமுதாய நிலையில் மிகத் தெளிவாகப் புலப்படும் நிலையிலோ அமைந்த தனிப் பண்பை அளிக்கிறது. அது ஒரு கேலிச் சித்திரமாகவோ உயர்ந்த குறிக்கோள் நிலையுடையதாகவோ இருக்கலாம். செவ்விய நாடகம், (எடுத்துக் காட்டு: ரெசின்) இத்தகைய தட்டையான பாத்திரப்படைப்பை முதன்மையான பாத்திரங்களுக்குரியதாக அமைக்கிறது. இயங்கும் பாத்திரத்தை ஒத்த ஓர் உருண்டையான பாத்திரப்படைப்பு இடத்தையும் அழுத்தத்தையும் நாடி நிற்கிறது. நாவலின் மையக்கருத்தையும் ஆர்வத்தையும் தாங்கி நிற்கும் பர்த்திரங்களுக்கு இதனைத் தெளிவாகப் பயன்படுத்தலாம். பின்னணி உருவங்களைப் படைப்பதில் இந்த உருண்டைப் பாத்திரப் படைப்பை தட்டையான பாத்திரப் படைப்போடு இணைத்துப் படைக்க வேண்டும்.

(இலக்கிய முறைப்) பாத்திரப் படைப்புக்கும் (பண்பு பற்றிய கொள்கைகள் ஆளுமைப் பிரிவுகளாலான) பாத்திரப் பண்பியலுக்கும் இடையே ஏதோ ஒரு வகையான தொடர்பு திட்டமாக உண்டு. நாவலாசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்படும் பண்புப் பிரிவுகள், ஓரளவு இலக்கிய மரபினின்றும் கொள்ளப் பெற்ற பண்புப் பிரிவுகளாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கில அமெரிக்க நாவல்களில் மாநிற அழகரான ஆண்களும், பெண்களும் உண்டு. [(ஹீத் கிளிவ், ரோச்செஸ்டர் (Rochester) பெக்கிஷார்ப், மெக்கி டுலிவர், (Maggie Tulliver), சினோபியா, மிரியாம் (Miriam) லிஜியா (Ligeia)] பொன்னிறத் தவரும் உண்டு. [இவர்களில் பெண்பாலார் : அமிலியா செட்லி (Amelia Sedley), லூசி டீன் (Lucy Dean), ஹில்டா (Hilda), பிரிஸ் கிவ்லா (Priscilla) ஹவ்தார்ண் படைத்த போபி (Phoebe), போ படைத்த ரௌனா (Lady Rowena)] பொன்னிறத்தவர்; இல்லத்தைப் பேணுபவர்; உணர்ச்சி வசப் படாதவர்; ஆனால், எப்போதும் நிதானமும் இனிமையும் உடையவர். மாநிறத்த தவர் மனவெழுச்சி மிக்கவர்; நம்பத்தகாதவர். மாநிறத்த வரது பண்பு, ஆங்கிலோ சாக்சன் கருத்துப்படி, கீழை நாடுகள்

யூதேயா, ஸ்பானியம், இத்தாலியா முதலிய நாட்டுப் பண்புகளை இணைத்தளிக்கிறது.

நாடகத்தில் உள்ளது போன்றே நாவலிலும் தலைவன், தலைவி, தீயோன், பண்புடை நடிகர் (அல்லது மகிழ்ச்சியூட்டும் நகைச்சுவையாளர்) போன்று திரும்பத் திரும்ப வரும் ஒரு குழுவினர் உளர். இளைஞர், திறமையுடையோர், முதியோர் (தந்தை, தாய், கன்னி, அத்தை, தாதி) ஆகியோரும் உளர். லத்தீன் மரபின்பாற்பட்ட நாடகக் கலை [பிளாற்றஸ் (Plautus) டெரன்ஸ் (Terence) நடிகர் குழுவினர் நிகழ்த்தும் இன்பியல் நாடகம் (Commedia dell'arte) ஜாண்டன் மோலியர்], பெருமை பாராட்டும் வீரன் (miles gloriosus), கருமியான தந்தை, தந்திரமான பணியாளர் என்ற மிகச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்க மரபுப் பாத்திரங்களைப் பயன்படுத்துகின்றது. ஆனால் டிக்கன்ஸ் போன்ற பெரும் நாவலாசிரியர் பெருமளவில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு அரங்கிலும் நாவலிலும் அமைந்துள்ள பாத்திரப் பிரிவுகளை அவ்வாறே கொள்கின்றனர். அவர் தாமதமாக இரண்டு பாத்திர வகைகளை உதவியற்ற முதியவர் இளைஞர், கனவு காண்பவர் அல்லது விந்தை மனிதர் [எடுத்துக்காட்டு : சுஸ்லிவிட்டில் டாம் பிஞ்ச் (Tom Pinch in Chuzzlewit)] மட்டுமே தோற்றுவித்துள்ளார்.

இலக்கியத்தில் வரும் பொன்னிறத் தலைவி, மாநிறத் தலைவி போன்ற பாத்திரப் பிரிவுகளுக்குரிய முடிவான சமூக அல்லது மனித இன நூல் அடிப்படை எதுவாயினும், இவ்விரு உணர்வு நிலையுடைய பாத்திரங்களையும் பிற ஆதாரங்களின் உதவியின்றி நாவலினின்று அமைத்துக்கொள்ள முடியும். சாதாரணமாக இலக்கிய வரலாற்று முன்னோடிகளும் தொடர் நிலைகளும் உண்டு. அழிவு உண்டாக்கும் பெண், மரியோ பிராஸின் 'புதுமை காலச் சித்திரவதையில்' வரும் தீய தலைவனையும் கூறலாம்.

கதையை உரைக்கும் நிலையினின்று வேறுபட்ட நிலையில் அமைந்த வருணனையின் இலக்கியக் கூறுக்கு—பின்னணிக்கு—கவனம் அளிப்பதைச் சிந்தித்தால், அது முதலில் நாடகத்தினின்று நாவலை வேறுபடுத்துவதுபோலத் தோன்றும். அதை மறுபடியும் நினைத்தால், அது காலத்திற்குரியதாக மாறும். நாடகத்திலாயினும் நாவலிலாயினும் பின்னணிக்கு ஆழ்ந்த கவனம் செலுத்தும் நிலை உலகப் பொதுவானது என்று கொள்

வதைவிட, புதுமை இயக்கத்தையும் உண்மை நயமுடைய இயக்கத்தையும் சார்ந்தது எனலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தில் உள்ளதுபோன்று, நாடகத்தினுள்ளே சொற்களால் அமைப்புத் தளத்தை அமைக்கலாம். அல்லது காட்சி அமைப்பவர்களுக்காகவும் தச்சர்களுக்காகவும் அளிக்கப்பெற்றுள்ள நாடக அரங்கு விதிகளில் குறிப்பிடப்படலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் சில நாடக காட்சிகளை இடஞ்சுட்டி அமைக்கவே இயலாது. ஆனால் நாவலினுள்ளும் பின்னணி பற்றிய வருணனை மிக வேறுபட்டு அமைகிறது. பீல்டிங், ஸ்மோலட் என்பவர்களைப் போல ஜேன் ஆஸ்டின் ஒருபோதும் பின்னணியின் அக நிலைகளையும் புறநிலைகளையும் விளக்குவதில்லை. ஜேம்ஸின் தொடக்கக் கால நாவல்கள் பால்ஸாக்கின் செல்வாக்கின் கீழ் எழுதப் பெற்றவை. இவை வீடுகள், இயற்கைக் காட்சிகள் பற்றிப் பேசும்போது, விளக்கமாகப் பேசுகின்றன. இவரது பிந்திய நாவல்கள் எவ்வாறு காட்சிகள் சில சமிக்ஞைகளை அளிக்கின்றன என்பதையும் காட்சிகளின் மொத்த உணர்வையும் கூறி அமைகின்றன.

ஓர் உள நிலையை உருவாக்கி அதனை நிலை நிறுத்துவதையே புதுமைக்கால கட்டத்திலுள்ள இலக்கிய விளக்கங்கள் தமது நோக்காகக் கொள்கின்றன. கதைத்திட்டமும் பாத்திரப்படைப்பும் நாவலின் தொனிக்கும் விளைவிற்கும் உட்பட்டிருக்க வேண்டும். திருமதி ரட்கிளிஷ் (Mrs. Radcliffe) போவும் இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகள். இயல்பு நலம் அமைந்தவை போலத்தோன்றும் விளக்கங்களை மாயத் தோற்றத்தை உருவாக்கும் ஆர்வத்தோடு அளிப்பதாகத் தெரிகிறது. (டிபோ சுவிட், சோலா.)

சூழ்நிலையே பின்னணி; சூழ்நிலைகள், அவற்றிலும் சிறப்பாக வீட்டின் உட்புறச்சூழல், ஆகு பெயர் அல்லது உருவக நிலையில் அமைந்த பாத்திரத்தை விளக்கப் பயன்படுவன என்று கருதலாம். ஒரு மனிதனது இல்லம் அவனது பண்பினை ஒட்டி அமைந்ததேயாகும். அவனது இல்லத்தை விளக்கிவிட்டால் அவனை விளக்கிவிடலாம். உலோபியான கிராண்ட்டின் (Grandet) இல்லத்தைக் குறித்தும் வாக்குயிரின் (Vauquer) வாழ்விடத்தைக் குறித்தும் பால்ஸாக் அளிக்கும் விரிவான விளக்கம் பொருத்தமற்றது எனவோ, தேவையற்றது எனவோ கூற இயலாது. இந்த இல்லங்கள் இவற்றின் உரிமையாளர்களை விளக்கி விடுகின்றன. இவற்றில் வாழ்வோர்மேல் செல்வாக்குச் செலுத்து

கின்றன. ராஸ்டிக்னாக்கின் (Rastignac) செயலையும் மற்றொரு பொருளில் வாட்ரினின் (Vautrin) செயலையும் தூண்ட உடனடியான காரணமாக அமைந்தவை, சிறுதிறமான இடைத்தர மக்களுக்குரிய அச்சத்தைக் கொண்ட அவர்களது வாழ்விடமே யாகும். அதே வேளையில் அது கூரியட்டின் சீர்குலைவை அளந்து காட்டுகிறது. இதற்கு எதிராக விளக்கப்பெற்றுள்ள செல்வச் சிறப்பிற்கு மாறாக எப்போதும் நின்று நிலவுகிறது.

நாவலின் பின்னணி மனிதனது மன ஆற்றலின் வெளியீடாக இருக்கலாம். அது ஓர் இயற்கையான பின்னணியாக இருந்தால் தன்னுற்றலை வெளியிடும் நிலையில் அமையலாம். இயற்கைக் காட்சி உள்ளத்தின் ஒரு நிலையே ஆகும் எனத் தற்பகுப்பாய்வாளரான அமீல் (Amiel) கூறுகிறார். மனிதனுக்கும் இயற்கைக்கும் இடையில் தெளிவான இணைகள் உண்டு. இதனைப் புதுமைக் கொள்கையாளர் மிக ஆழமாக உணர்ந்திருந்தனர். புயல் போலக் கொந்தளிக்கும் தலைவன் புயலினுள் விரைகிறான். ஒளிமிக்க உளநிலை சூரிய ஒளியை விரும்புகிறது.

மேலும் பின்னணி, உறுதி செய்யும் பெரும் ஆற்றலாக அமையலாம். தனிப்பட்டவரின் ஆதிக்கத்திற்குக் கீழ்நங்காமல் நிற்கும் பெளதிக சமூக நிலைகளின் காரணமாக அமைந்த சூழ்நிலையாக அதைக் கருதலாம். இந்தப் பின்னணி ஹார்டியின் 'எக்டன் ஹீத்' (Egdon Heath) அல்லது லூவிஸின் 'ஸெனித்' (Zenith). ஆக இருக்கலாம். தற்கால நாவல்கள் பலவற்றிலும் பாரிஸ், லண்டன், நியூயார்க் போன்ற பெரும் நகரங்கள் பாத்திரங்களில் மிக உண்மையானவையாக அமைந்துள்ளன.

கடிதங்கள் அல்லது பத்திரிகைகள் மூலமாகக் கதையைக் கூறலாம். அல்லது அது வாழ்க்கைத் துணுக்கினின்று வளர்ச்சியுறலாம். பிற கதைகளைத் தன்னுள் அடக்கிய ஓர் அமைப்பு, வரலாற்று நிலையில் நோக்கினால் வாழ்க்கைத் துணுக்குக்கும் நாவலுக்கும் இடையே அமைந்த பாலமாகும். டெக்கமெரானில் (Decameron) கதைகளை, அவற்றின் நிகழ்வின் அடிப்படையில் பிரித்துள்ளனர். கான்றர்பெறிக்கதைகளில் இத்தகைய (மணம் முதலிய) நிகழ்வின் அடிப்படையில் பிரிவு செய்யும் முறை, கதை கூறுவோரைக் கதை முழுதும் பாத்திரமாகச் சித்திரித்துச் செல்லும் கொள்கையாலும் தங்களிடையே சமூக உளநிலைத்

தொடர்புகளுடைய ஒரு தொகுதிப் பாத்திரங்களாலும் திறமையாக மாற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. கதைக்குள் கதையை அமைக்கும் நிலைக்குப் புதுமைக் காலத்தில் அமைந்த ஒரு நிலை உண்டு. அதனை இர்வின் எழுதிய 'பயணம் செய்வோரின் கதைகள்' (Tales of a Traveller) ஹாப்மானினின் 'செராபியச் சகோதரரின் கதைகள்' (Tales of the Serapion Brethren) என்பவற்றில் காணலாம். கோதிக் நாவல் 'சுற்றியலையும் மெல் மாத்' (Melmoth the Wanderer) புதுமையானது; ஆற்றல் மிக்கது என்பதில் ஐயமில்லை. அது வெவ்வேறு கதைகள் நெகிழ்ந்த நிலையில் இணைக்கப் பெற்றமைந்த தொகுதி. எல்லாக் கதைகளுக்கும் பொதுவாக ஓர் அச்சச்சுவை அமைந்துள்ளது, இதைத் தவிர பிற தொடர்புகள் இல்லை.

தற்போது பயிற்சியில் இல்லாத இன்னொரு முறை, ஒரு நாவலினுள் சிறு கதையை அடக்கும் நிலையாகும். (இதற்கு எடுத்துக் காட்டாக டாம் ஜோன்ஸின் (Tom Jones) மலைமேல் வாழும் மனிதனின் கதையையும் (Man on the Hill's Tale) வில் ஹெம் மேஸ்டரின் 'அழகிய ஆன்மாவின் கழிவிரக்கத்தையும்' (Confessions of a Beautiful Soul) கூறலாம். இம் முறையை ஒரு நிலையில், நாவலின் அளவை நிரப்பும் முயற்சியாகவும் மற்றொரு நிலையில், பல்வேறுபட்ட வகைகளை அமைப்பதற்காகவும் கொள்ளலாம். இந்த இரு நிலைகளும் விக்டோரிய காலத்து முன்றடுக்கு நாவல்களில் நன்கு செயலாற்றியுள்ளன. இந்த நாவல்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று கதைத் திட்டங்கள் ஒன்று மாறி ஒன்று சுழலும் நிலையில் அமைந்திருக்கும். முடிவில் அவை எவ்வாறு ஒன்றொடொன்று தொடர்புடையவை என்பதைக் காட்டுவர். இவ்வாறு கதைத் திட்டங்களைச் சேர்த்தளிக்கும் நிலை எலிசபெத்துக் காலத்திலேயே திறம்பட அமைக்கப் பெற்றிருந்தது. கலை உணர்வோடு இவற்றை அமைத்தால் ஒரு கதைத் திட்டம் பிறிதொரு கதைத் திட்டத்தோடு ஒத்து ஒரே நிலையில் செல்லும்; (எடுத்துக்காட்டு: லியர்.) அல்லது ஒன்று நகைச்சுவைப்பயனையோ கேலி செய்யும் நிலையையோ உடையதாக அமைந்து மற்றதின் அடியாக அமையும்.

ஒரு கதையைத் தன்மையிடத்தில் கூறும் முறை, பிற முறைகளினின்று வேறுபட்ட நிலையில் கவனமாகச் சீர்தூக்கி ஆராய வேண்டிய முறையாகும். இம்முறையில் கதை கூறுப

வரை நிச்சயமாக ஆக்கியோனோடு குழப்பவாகாது. தன்மை இடத்தில் நின்று கதை கூறும் முறையின் நோக்கமும் அதனால் விளையும் பயனும் பலவாறு வேறுபடுகின்றன. சில வேளைகளில் கதை கூறுபவரை (பாத்திரம் என்ற நிலையில்) நுட்பம் குறைந்த வராகவும் பிற பாத்திரங்களைவிட உண்மை யியல்புடையதாகவும் ஆக்கும் பயன் கிடைக்கலாம்[டேவிட் காப்பர் பீல்ட் (David Copper Field).] இதற்கு மர்ரூக மோல் பிலாண்டர்ஸ் (Moll Flanders) ஹக் பின் போன்ற கதை கூறுபவர்கள் தங்கள் கதைகளுக்குத் தாங்களே நடுநாயகராவர். போவின் ‘உள் நடத்திச் செல்பவனது இல்லம்’ (The House of Usher) தன்மை இடத்தில் கதையைக் கூறிச்செல்கிறது. இம்முறை வாசகன் தன்னை உள் நடத்திச் செல்பவனது நண்பரோடு ஒன்றாக வைத்து எண்ணவும், அவனது முடிவாம் அழிவில் அவனது நண்பனைப் போலத் தன்னை விலக்கிக் கொள்ளவும் வழி வகுக்கிறது. நரம்பு நோய் அல்லது உள நோயால் பாதிக்கப் பெற்ற பாத்திரம் தன் கதையைக் கூறும் நிலை லிஜியா, பெரனீஸ் (Berenice) ‘தி டெல் டேல் ஹார்ட்’ (The Tell Tale Heart) போன்றவற்றில் காணலாம். இங்கு, கதை உரைப்பவனோடு நம்மை நாம் ஒன்று படுத்திக் காண இயலாது. கதை கூறுபவன் எதை எவ்வாறு கூறுகிறானோ அதனோடு தன்னையும் ஒன்றுபடுத்தித் தன் உள்ளத்தைத் திறந்து காட்டுகிறான்.

கதை எவ்வாறு நிலவுவதாக உணர்த்தப்படுகிறது? என்ற வினா ஆர்வத்தைத் தூண்டுவது. சில கதைகளை விரிவாக அறிமுகம் செய்வார். [ஓட்ராண்டோ மானிகை, ‘திருகாணியின் திருப்பம்’ (Turn of the Screw) சிவப்பு எழுத்து] ஒரு தக்க கதையை ஆக்கியோன் வாசகர் ஆகியோரிடமிருந்து வேறுபட்ட நிலையில் ‘அ’ என்பவரிடம் ‘ஆ’ கூறுவதாகக் காட்டுவர். அல்லது ‘அ’ ‘ஆ’ விடம் கொடுத்த கையேட்டினின்று அவர்கள் எழுதிய ‘இ’யின் சோகச் கதையாகவும் காட்டுவர். போ தன்மையிடத்தில் அமைத்து எழுதும் கதைகள் சில வேளைகளில் நாடகத்தில் வரும் தனிக் கூற்றுக்கள் போல அமையும் (அமோன்றிலடோ) (Amontillado). சில வேளைகளில் வேதனை நிறைந்த ஆன்மா பாவ பாரத்தினின்று விடுபடுமாறு தன்னிலையை வெளியிட் டெழுதியதாகக் கதை அமையலாம். (தி டெல்டேல் ஹார்ட்). லிஜியாவில் கதை கூறப்பெற்றுள்ள நிலை தெளிவாக இல்லை. கதை கூறுபவன் தனக்குத்தானே உரைப்பதாகக் கதை அமைந்

துள்ளது. அவன் தன் கதையைக் கூறுவதால் அவனுடைய அச்ச உணர்வைப் புதுப்பிக்கிறான் என்று கருதலாமா?

கதை உரைக்கும் முறை பற்றி எழும் நடுநாயகமான சிக்கல் இலக்கியத்தோடு ஆக்கியோனுக்குள்ள தொடர்பைக் கவனத்தில் கொள்கிறது. நாடகத்தில் ஆக்கியோன் வெளிப்படாது, அதன் பின் மறைந்துள்ளான். ஆனால் காப்பியப்புவன் கதை கூறுவதைத் தொழிலாகக் கொண்டவன். அவன் தனது சொந்தக் கருத்துக்களையும் கவிதையினுள் அமைத்துக் கூறுகிறான்; அவன்(உரையாடலிலிருந்து வேறுபட்ட நிலையில்) தன் சொந்த மொழியில் கதையைச் சரியாகக் கூறிச் செல்கிறான்.

இதுபோலவே ஒரு நாவலாசிரியனும் அவன் கூறும் கதையை அவன் கண்டதாகவோ அதில் கலந்து கொண்டதாகவோ கூறாமல் கதையைக் கூற முடியும். எல்லாம் அறிந்தவன்போல் நின்று பார்க்கையிடத்தில் கதையை அமைத்து எழுதலாம். ஐயமின்றி இதுவே மரபு நிலையான, இயல்பாகக் கதை கூறும் முறை. படத்தை விளக்குபவன் படம் நிகழும்போதும் எவ்வாறு விளக்கிச் செல்கிறானோ அதுபோன்று ஆக்கியோன் தனது படைப்பின் அருகில் அமையலாம்.

இவ்வாறு காப்பியத்தைக் கூறும் கலவை நிலையினின்று பிரிந்து செல்ல இரு வழிகள் உண்டு. ஒன்றைப் புதுமை-வஞ்சப் புகழ்ச்சி எனலாம். இது வேண்டுமென்றே கதை கூறுவோனது பங்கைச் சிறப்பிக்கிறது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பு, கலை அன்று, வாழ்வுதான், என்ற மயக்கத்தை நீக்குவதில் மகிழ்வுகொள்கிறது. நூலில் அமைந்துள்ள இலக்கியப் பண்பை வலியுறுத்துகிறது. இந்த நிலையைத் தோற்றுவித்தவர் ஸ்டெர்ன். குறிப்பாக 'டிரிஸ்ட்ரம் ஷாண்டி'யில் இம்முறைக்கு வித்திடப் பெற்றது. அவரது முறை ஜெர்மானிய நாட்டில் ஜீன்பால் ரிக்ட்டர், டீக் ஆகியோராலும், ரஷிய நாட்டில் வெல்ட்மன்(Veltman), கோகல் போன்றோராலும் பின்பற்றப்பட்டது. 'டிரிஸ்ட்ரம் ஷாண்டி'யை, நாவல் எழுதுவது பற்றிப் பேசும் நாவல் எனலாம். அதுபோலவே கிட் (Gide) என்பவரின் 'கள்ள நாணயமடிப்பவர்' (Les Faux - Monnayeurs), அதைத் தழுவி எழுதப்பெற்ற குறிப்பு-எதிர்க் குறிப்பு (Point Counterpoint) என்பவற்றையும் கூறலாம். 'மாயச் சந்தை'யில் தக்கரே கையாண்ட முறையைப் பெரிதும் குறை கூறினர். இவர் இந்நாவலில் வரும் பாத்

திரங்கள் தம்மால் ஆட்டி வைக்கப்பெறும் பாவைகளே என்ற கருத்தை எப்போதும் நினைவூட்டுவது நிச்சயமாக இலக்கிய வஞ்சப் புகழ்ச்சியின்பாற்பட்டது.—இலக்கியம் தான் இலக்கியம் மட்டுமேயாகும் என்பதை நினைவுறுத்தி நிற்கும் நிலையாகும்.

இதற்கு மாறாக நாவல் அடைய விரும்பும் இலக்கு, தற்சார்பற்ற நிலை அல்லது நாடக முறையாகும். இதனை ஜெர்மனியில் ஓட்டோ லுட்விக்கும் (Otto Ludwig), பிரான்ஸ் நாட்டில் பிளாபர்ட், மாபசாந்தும் (Maupassant), இங்கிலாந்தில் ஹென்ரி ஜேம்ஸும் விவாதித்து விளக்கினர். இம்முறையில் வல்லுநர்களும், திறமையாளர்களும் அது போலவே கலைஞர்களும் கலைமுறை இதுவே என்று காட்ட முயன்றனர். (இச்சித்தாந்தத்தை நாம் ஏற்கத் தேவையில்லை). ஹென்ரி ஜேம்ஸின் கொள்கைகள், பயிற்சி ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் அமைந்த நாவலின் இலக்கணமான, பெர்சிலுரபெக்கின் 'புனைநிலையின் வினைத் திற'னில் (Craft of Fiction) இது திறமையாக விளக்கப் பெற்றுள்ளது.

தற்சார்பற்ற நிலை என்ற சொற்றொடர் பயன் படுத்தத் தக்க சிறந்த சொற்றொடர்; (சிறந்தனை உணர்வு என்ற அக உலகிற்கு எதிராக நிகழும்) உரையாடல் அல்லது செயல், பழக்க வழக்கம் என்பவற்றைக் குறிப்பிடுவதாகப் பொருள் படலாம். ஆனால் மிகத் தெளிவாக, இச் செயல்களைத் தூண்டு பவை நாடகமும் நாடக அரங்குமேயாகும். ஓட்டோ லுட்விக் சிறப்பாக டிக்கன்ஸை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தமது கொள்கைகளை உருவாக்கினார். டிக்கன்ஸ் பயன் படுத்திய, சைகை மூலமாகப் பாத்திரங்களை உணர்த்தும் வழி வகைகளும் ஒரு பாத்திரத்தைச் சில குறிப்பிட்ட, நிலைத்த சொற்களால் விளக்கும் நிலைகளும் பழைய பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு இன்பியல் நாடகத்தினின்றும் உணர்ச்சிவேகம் பெற்ற இன்பியல் நாடகத்தினின்றும் கொள்ளப்பெற்றவை. கதையைக் கூறுவதற்குப் பதிலாக டிக்கன்ஸ் எப்போதும் உரையாடல், சைகை இவற்றின் மூலமாகக் கதையை அளிப்பதில் ஆர்வம் மிக் கவர். கதையைப் பற்றிக் கூறுவதைவிடக் கதையைநாம் காணுமாறு விட்டுவிட விரும்புவார். இப்சனிடமிருந்து ஜேம்ஸ் பின்பற்றியது போல, வேறு சில நுட்பமான நாடக அரங்குகளின்றிப் பிந்திய நாவல் போக்குகள் கொள்ளப்பெற்றன.

தற்சார்பற்ற முறை உரையாடலோடும் பழக்க வழக்கங்கள் பற்றிய செய்தியை அளிப்பதோடும் மட்டும் நின்றுவிடு

கிறது என்று கருதலாகாது. [ஜேம்ஸின் 'துயர் தரும் பருவம்' (The Awkward Age) ஹெமிங்வேயின் 'கொலையாளிகள்'.] இவ்வாறு நாவலை வரையறை செய்தால் நாடக அரங்கோடு நேரடியாக, ஆனால் ஒவ்வாத, போட்டியிடுவதாக அமையும். உள்ளத்தின் வாழ்வை அளிப்பதிலேயே நாவலின் வெற்றி அமைந்துள்ளது. இதனை நாடக அரங்கு அளிக்கலாம். ஆனால் அழகாக அளிக்க இயலாது. இதற்கு நாவலை முழுவதும் அறிந்த நிலையில் நாவலாசிரியன் தன்னை அமைத்துக் கொள்ளாமல், ஒரு கருத்தை உள்ளத்தில் கொண்டு, அதற்கேற்ப நாவலை அமைத்துச் செல்வது மிகத் தேவை. ஜேம்ஸும் லூபெக்கும் மாறி மாறிக் காட்சியையும் நாடகத்தையும் அளித்துச் செல்லும் ஒன்றாக நாவலைக் காண்கின்றனர். நாடகம் என்று கூறும்போது, நாவலின் நிகழ்ச்சிபற்றிச் சில பாத்திரங்கள் உணர்ந்துள்ள நிலையைக் குறிக்கிறது. ஆனால் இதற்கு மாறாக, காட்சி அமைகிறது. இது ஓரளவு உரையாடல் மூலமாக அளிக்கப்படுகிறது. முக்கியமான ஒரு நிகழ்ச்சியை ஓரளவு விரிவாகக் கூறிச் செல்கிறது. காட்சி நாடகத்தைப் போன்று தற்சார்பற்றது. ஆனால் அது ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் தற்சார்பான நிலையைத் தற்சார்பற்ற நிலையாக ஆக்கி அமைப்பதாகும். (பவரி அம்மையார், ஸ்டெரதர்)—நாடகம் பேச்சையும் பழக்க வழக்கத்தையும் தெளிவாக அளிக்கிறது. நாவலாசிரியன் கொண்டுள்ள கருத்து ஒழுங்கானதாக அமைந்திருந்தால் மாற்றமடைய இடமளிக்கலாம் என்று இக் கொள்கை கொள்கிறது (பொன்னரங்கில் இரண்டாம் பகுதியில் இளவரசனிடமிருந்து இளவரசிக்கு மாறுகிறது.) மேலும் ஆக்கியோன் தன்னைப்போன்ற ஒரு பாத்திரத்தை நாவலில் பயன்படுத்த அனுமதியளிக்கிறது. இந்தப் பாத்திரம் கதையைச் சில நண்பர்களுக்குக் கூறலாம். [மார்லோ எழுதிய 'கொன்ராடின் இளமை' (Conrad's Youth)] அல்லது இப்பாத்திரம் எல்லாவற்றையும் உணரும் நிலையுடையதாக அமையலாம் [ஸ்டெரதர் அயல்நாட்டுத் தூதுவன் (Ambassadors)] நாவல் தன்னில் தானே முரண்படாது ஒத்திசைவும் தற்சார்பற்ற நிலையும் உடையதாக இருக்கவேண்டும். நாவலில் ஒன்று மறைந்த நிலையிலன்றி வேறு ஏதேனும் நிலையிலாவது ஆக்கியோன் நாவலில் அமையவேண்டுமெனில் அவன் தன்னையோ தன்னைப் பிரதிபலிக்கும் பாத்திரத்தையோ நாவலில் வரும் பிற பாத்திரங்களுக்கு உரிய அளவிற்கும் இடத்திற்கும் ஏற்ப வரையறுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

தற்சார்பற்ற நிலையோடு இணைந்த பிறிதொரு முறை, கால ஓட்டத்தில் கதையை அளித்துச் செல்வதாகும். எனவே பாத்திரங்களின் வளர்ச்சிகளை ஓட்டி நாவல் வாசகர்கள் கொண்டு செல்லப்படுகின்றனர். ஓரளவிற்கு காட்சியும் நாடகமும் எப்போதும் கதைச் சுருக்கத்தால் மாற்றியமைக்கப்படவேண்டும். (நாடக அரங்கில் முதல் காட்சிக்கும் இரண்டாவது காட்சிக்கும் இடையில் ஐந்து நாட்களின் இடையீடு அமைந்திருக்கலாம்) ஆனால் இது குறைந்த நிலையில் அமைந்திருக்கவேண்டும். விக்டோரிய கால நாவல்கள், முக்கிய பாத்திரங்களின் பிந்திய வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை—(நாவலின் முடிவுக்குப் பின்னால் நிகழ்ந்தவை) அவர்கள் செய்த மணங்கள் நிகழ்ந்த இறப்புக்கள் ஆகியவற்றைப்—பற்றிய செய்திகளை அளிக்கும் அதிகாரத்தோடு முடிவது வழக்கம். ஜேம்ஸும் ஹோவெல்ஸும் இவர்களது காலத்தைச் சார்ந்த பிற நாவலாசிரியர்களும் இத்தகைய வழக்கத்திற்கு ஒரு முடிவு கட்டினர். இதை அவர்கள் கலைக்குறைபாடு என்று கண்டனர். தற்சார்பற்ற நிலையினரது கொள்கைப்படி, ஆக்கியோன் நிகழ்ப்போவதைக் குறித்து முன்னால் கூறலாகாது. நாம் ஒரு வேளையில் ஒரே ஓர் அடியை மட்டும் காணுமாறு அவன் தன் கதையின் கட்டை அவிழ்க்க வேண்டும். கோமன் பெர்னான்டஸ் உரை கதைக்கும் (Recit) நாவலுக்கும் (Roman) இடையே வேறுபாட்டை அமைத்தார். உரைகதை முன்னரே நிகழ்ந்தவற்றைப் பற்றிய கதையை விளக்கம், வருணனை ஆகியவற்றிற்குரிய நியதிப்படி அமைத்து, இப்போது கூறிச் செல்வது. நாவல் கதை ஓட்டத்தில் நிகழும் நிகழ்வுகளை ஓர் உயிருடைய படைப்பிற்குரிய ஒழுங்கு முறைப்படி அமைத்துக் காட்டுகிறது.

தற்சார்பற்ற நாவலுக்குரிய ஒரு தனிச் சிறப்புடைய கலைத் துறை உத்தியை ஜெர்மானியர் 'அனுபவ உரை' எனவும், பிரஞ்சு நாட்டவர் 'எளிய மறைமுகமான நடைப் போக்கு' (தி பாட்ட்) 'அக - தன்னிலைக்கூற்று' (டுஜார்டின்) எனவும் அழைக்கின்றனர். ஆங்கிலத்தில் 'நனவோடை' என்ற தொடர் அமைகிறது. இது வில்லியம் ஜேம்ஸிடமிருந்து கிடைக்கப் பெற்றது. இது நெகிழ்ந்தது; பலவற்றை உள்ளடக்குவது. நாவலினுள் ஒரு பாத்திரம் தன் நெஞ்சிற்கு உரைக்கும் நிலையை—அக - தன்னிலைக் கூற்றை—பாத்திரங்களின் அக வாழ்வை நேரடியாகக் காட்டும் வழிவகை என டுஜார்டின்

விளக்குகிறார். இந்நிலையில் பாத்திரங்களுக்கும் வாசகருக்கும் இடையே விளக்குவதற்காகவும் விமர்சனம் செய்வதற்காகவும் ஆக்கியோன் புகத் தேவையில்லை. மேலும் அவர் அதை, நினைவிலி உள்ளத்திற்கு அண்மையில் அமைந்துள்ள மிக இரகசியமான எண்ணங்களின் வெளியீடாகவும் காண்கிறார். ஜேம்ஸ் 'அயல் நாட்டுத் தூதுவனில் ஸ்டெதரின் உள்ளம் பற்றிய கதையைக் கூறிச் செல்லவில்லை. உள்ளத்தையே கதை கூறுமாறு செய்து அதை நாடகமாக்குகிறார் என்று லாபெக் உரைக்கிறார். இத்தகைய வழிவகைகளின் வரலாறு, தற்கால இலக்கியங்கள் அனைத்திலும் நிழலிடும் அவற்றின் சாயல் ஆகியவை பற்றியகல்வி அண்மையில்தான் அரும்பியுள்ளது. ஷேக்ஸ்பியரின் தற்கூற்று நிலை முந்தியது. கருத்துக்களை வேண்டியவாறு தொடர்பு படுத்துவதில் ஸ்டெர்ன் லாக்கைப் பின்பற்றியது, அடுத்தமைவது. அகப் பகுப்பாய்வு—அதாவது ஒரு பாத்திரத்தின் சிந்தனையும் உணர்வும் இயங்கும் பாங்கை ஆசிரியன் தொகுத்துரைப்பது—மூன்றாவது நிலை.

மூன்றாவது நிலை அதாவது புனை நிலை உலகம் (கதைத் திட்டம், பாத்திரங்கள், பின்னணி) பற்றி நாம் கண்டவை அனைத்தும் சிறப்பாக நாவலைக்கொண்டே விளக்கப்பட்டன. இலக்கியப் படைப்பு என்ற நிலையில் நாடகத்தை அமைத்து நோக்கினால் அதற்கும் இவை பொருந்துவனவாகும். நான்காவதான கடைசி நிலை நுண்ணுணர்வுகள் பற்றியதாம். இதனை நாம் கலைஞனுடைய உலகோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாக அமைத்து நோக்குகிறோம். இது புனை நிலை உலகோடு நெருக்கமான தொடர்புடையது. புனை நிலை உலகம் வாழ்வுக்கு நேரர்க்கொண்டுள்ள போக்கையும் தொனியையும் ஒத்தது இது. நாம் 'மதிப்பீடு' பற்றி ஆயும்போது இத்தன்மைகள் மறுபடியும் நமது ஆழ்ந்த கவனத்திற்குக் கொண்டு வரப்படும்.

இலக்கிய வகைகள்

தனித்தனிக் கவிதைகளும் நாடகங்களும் நாவல்களும் அடங்கிய ஒரு தொகுதி பெறும் பொதுப் பெயர்தான் இலக்கியமா? இத்தகைய பெயரளவான விடைகளை, நமது காலத்தில் சிறப்பாக, குரோச்சே அளித்தார். இவர் அளிக்கும் பதில் பழங்கால பரபுக் கருத்துக்களுக்கு எதிராக அமைந்தன. மேலும் சிறப்புடையன. எனினும் இலக்கியத்தின் வாழ்விற்கும் வரலாற்றிற்கும் ஆக்கம் தருவனவாக அமைந்து சிறக்கவில்லை.

ஓர் இலக்கியம் எந்த முருகியல் மரபில் தோய்ந்து தமது பண்பை உருவாக்குகின்றதோ, அதனுடைய வெறும் பெயராக மட்டும் இலக்கிய வகைகள் அமைந்து விடவில்லை. இலக்கிய வகைகளை, சமூகத்தின் தவிர்க்க இயலாத தேவை என்று கருதலாம்.) இவை ஆக்கியோன் மேல் ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றன. ஆக்கியோனும் இவற்றின்மேல் ஆதிக்கம் செலுத்துகிறான், அரசியல் துறையிலும், சமயத் துறையிலும் உரிமைக்குரல் எழுப்பிய கவிஞர் மில்டன் கவிதையைப் பொறுத்தவரையில் மரபைப் பின்பற்றுபவராக இருந்தார். டபிள்யூ. பி. கெர் (W. P. Ker) திறம்படக் கூறுவது போன்று காப்பியத்தின் நுண் கருத்து, மில்டனை எப்போதும் சூழ்ந்திருந்தது. ஓர் உண்மையான காப்பியக் கவிதைக்குரிய சட்டங்கள் எவை, நாடகத்திற்குரிய சட்டங்கள் எவை, உணர்ச்சிப்பாடலுக்குரியவை எவை, என்பவற்றை அவர் தாமாகவே அறிந்திருந்தார். பண்டைக் கால இலக்கிய அமைப்புகளை எவ்வாறு அமைக்க வேண்டும், விரிவாக்க வேண்டும் மாற்றியமைக்க வேண்டும், என்பனவற்றையும் அவர் அறிந்திருந்தார். ஈனாய்ட் (Aeneid) என்ற வெர்ஜில் எழுதிய காப்பியத்தை எவ்வாறு கிறிஸ்தவப் பாங்கில் அமைப்பது, அதை எவ்வாறு தனக்குரிய பாணியில் எழுதுவது என்பதும் அவருக்குத் தெரிந்ததே. 'சாம்சனி'ல் செய்தது போன்று தமது சொந்தக் கதையை ஒரு எபிரேய (Hebrew) நாடோடிக் கதையின் மூலமாக ஒரு கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகம் போன்று கூறுவது எப்படி என்பதையும் அவர் அறிந்திருந்தார்.

சமயத்துறையும் கலைக் கழகமும் நாடும் எவ்வாறு நிலையமாக அமைந்துள்ளனவோ, அதுபோலவே இலக்கிய வகையும் ஒரு நிலையமாகும். அது ஒரு விலங்கு வாழ்வது போன்றே ஒரு கட்டிடம், சிறு ஆலயம், நூல் நிலையம் அல்லது தலைநகர் போன்றே நிலவவில்லை. ஆனால் அது ஒரு நிலையம்போல் நிலவுகிறது. வாழும் நிலையத்தின் வாயிலாக பணி புரியவும் கருத்தை வெளியிடவும் புதியனவற்றைத் தோற்றுவிக்கவும் இயலும்; அரசியலிலோ மதச் சடங்கிலோ பங்கு கொள்ளாமலே முன்னேற முடியும்; அல்லது நிலையத்தில் கலந்து கொள்ளாமலே அதனைச் சீரமைக்கவும் முடியும்.

(இலக்கியத்தை ஒழுங்கு படுத்தும் நெறியே இலக்கிய வகைகளின் கொள்கை. அது இலக்கியத்தையும் இலக்கிய வரலாற்றையும் காலம், இடம் (கால கட்டம், நாட்டு மொழி) ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் வகை செய்வதில்லை. ஆனால் அது, இலக்கியத்தை அதன் அமைப்பு அடிப்படையில் சில குறிப்பிட்ட பிரிவுகளாக வகை செய்கின்றது.) வரலாற்றுக் கல்வியைப் போலன்றி, எந்தத் திறனாய்வுக் கல்வியும் மதிப்பீட்டுக் கல்வியும் ஏதாவது ஒரு நிலையில் இத்தகைய இலக்கிய அமைப்புக்களைக் கருத்தில் கொள்கின்றன. (கவிதை பற்றி ஒருவருக்குரிய கொள்கை எப்போதும் மேன்மேலும் கவிதையைச் சுவைப்பதாலும் மதிப்பிடுவதாலும் மாறலாம். எனினும்) கவிதையைப் பற்றி ஒருவருக்கு விளக்க நிலையிலும் அமைந்த அனுபவத்திற்கும் கொள்கைக்கும் ஏற்ப அவர் மேற்கொள்ளும் கவிதை மதிப்பீட்டு நிலை அமைகிறது.

ஒவ்வோர் இலக்கியமும் ஓர் இலக்கிய வகையைச் சார்ந்தது என்ற கருத்தை இலக்கிய வகைகள் பற்றிய கொள்கை கொண்டுள்ளதா? இந்த வினா நாம் அறிந்த எந்த விவாதத்திலும் எழுப்பப்படவில்லை. இயற்கை—அறிவியல் உலகோடு ஒத்த விடையை அளிப்பின் நாம் திட்டமாக உடன் பாட்டுவிடையே அளிக்க வேண்டும். திமிங்கிலமும் வெளவாலும் கூட ஒரு பிரிவைச் சார்ந்தவையாக அமையலாம். ஒரு பிரிவினின்று மற்றொரு பிரிவிற்கு மாறும் உயிர்களை நாம் கொள்கிறோம். நமது கேள்விகளை நுட்பமுடன் அமைக்க நாம் பல புதிய சொற்றொடர்களைப் பயன்படுத்தலாம். ஓர் இலக்கியத்தை கற்கும் கல்விக்கு, பிற இலக்கியங்களின் கல்வி பயனுடையதாக அமையும் அளவுக்கு ஒவ்வோர் இலக்கியமும்

பிற இலக்கியங்களோடு நெருங்கிய இலக்கியத் தொடர்பு கொண்டுள்ளதா? மேலும் இலக்கிய வகை பற்றிய கருத்தில், எந்த அளவிற்கு உள் நோக்கம் இடம் பெறுகிறது? உள் நோக்கத்தை அமைப்பதில் முதல்வரின் பங்கு யாது? பின்பற்று பவரின் பங்கு யாது? இத்தகைய கேள்விகள் எழும்.

[இலக்கிய வகைகள் மாறாமல் நிலையாக அமைகின்றனவா? இதற்கு இல்லை என விடையளிக்கலாம். புதிய இலக்கியங்கள் தோன்றும்போது பழைய இலக்கியப் பிரிவுகள் நிலை மாறுகின்றன] டிரிஸ்ட்ரம் ஷாண்டி, உலிசிஸ் (Ulysses) போன்ற இலக்கியங்கள் நாவல் பற்றிய கொள்கையில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களை நோக்குக. மில்டன் 'இழந்த சுவர்க்கம்' என்ற இலக்கியத்தை எழுதியபோது, இலியட்டுடனும் ஈனய்டுடனும் ஒத்ததாகவே கருதி அதை எழுதினார். நாம் இலியட் என்ற காப்பியத்தைப் புராதன காப்பியமாகக் கருதினாலும் கருதா விட்டாலும், பழைய புராதன காப்பியத்தை இலக்கியக் காப்பியத்தினின்று வேறுபடுத்தியே காண்போம் என்பதில் ஐயமில்லை. காப்பியமும் உணர்ச்சிக் கதையும் வேறுபடுத்தப்படாத காலத்தில்தான் ஸ்பென்சர் 'வான அரசி'யைப் படைத்தார் என்றாலும் அதை ஒரு காப்பியம் என்று கருதுவதை மில்டன் ஒத்துக்கொள்ளமாட்டார். அன்று, காப்பியத்தின் தொடர் உருவகப் பண்பு முதன்மையானதாகக் கருதப் பெற்றது என்றாலும் ஸ்பென்சர் அதை எழுதியபோது ஹோமர் எழுதிய கவிதையை ஒத்து எழுதுவதாகவே எண்ணிப் படைத்தார்.

இலக்கியங்களைப் புதுமுறையில் வகை செய்வது—அதாவது புதிய இலக்கிய வகை மாதிரியைக் கண்டு பிடிப்பதும் அறிவைப் பரவச் செய்வதும்—உண்மையில், ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான திறனாய்வாக அமைந்துள்ளது.) 'நீ விரும்பியவாறே' 'இரப்ப வர்களின் இசை நாடகம்' (The Begger's Opera) 'அதிசய பூமியில் ஆலிஸ்' (Alice in Wonderland) என்ற இவ்விலக்கியங்களை எம்சன் (Empson) நாட்டுப்புறப் பாடலைச் சார்ந்தவை என்று அவற்றோடு இணைத்தார். 'சுரமசோவ சகோதரர்கள்' என்ற இலக்கியம் மர்மக் கொலை பற்றிப் பேசும் பிற இலக்கியங்களோடு ஒருசேர வைத்து எண்ணப் பெற்றது.

இலக்கிய வகை பற்றி பண்டைக் காலத்தில் நிலவிய கொள்கையை நாம் அறிந்துகொள்ள அரிஸ்டாட்டிலையும்

ஓரேஸையும் கொள்கிறோம். அவர்கள் துன்பியலையும் காப்பியத்தையும் தனிச் சிறப்புடைய பண்பு வாய்ந்த (அதோடு இருபெரும்) இலக்கிய வகைகளாகக் கருதினார்கள். ஆனால் வேறுசில அடிப்படையான வேறுபாடுகளை அரிஸ்டாட்டிலேனும் அறிந்திருந்தார். இவை நாடகத்திற்கும் காப்பியத்திற்கும் உணர்ச்சிப் பாடலுக்கும் இடையே அமைந்தவை. பெரும் பாலான தற்கால இலக்கியக் கொள்கைகள், கவிதைக்கும் உரை நடைக்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டை அகற்ற விழைவதோடு கற்பனை இலக்கியத்தை, புனைநிலை (நாவல், சிறுகதை, காப்பியம்), நாடகம் (உரைநடையிலோ செய்யுள் நடையிலோ அமைந்தவை), கவிதை (பழங்கால உணர்ச்சிப்பாடலோடு ஒத்தவை) என்று பிரிக்க விரும்புகின்றன.

ஓரளவு முற்றுப் பெற்ற நிலையுடைய இந்த மூன்று பிரிவுகளையும் அதுபோலவே துன்பியல் இன்பியல் என்ற வரலாற்று வகைகளையும் குறிக்க இலக்கிய வகை என்ற சொற்றொடரைப் பயன்படுத்தலாகாது என்ற தக்க கருத்தை வீடர் (Viotor) தெரிவிக்கிறார். ஆனால் பிந்திய வரலாற்றுப் பாங்கான இலக்கியப் பிரிவுகளைப் குறிக்க இச் சொற்றொடரைப் பயன்படுத்தலாம் என்று கொள்ளுகிறோம். இச் சொற்றொடரை முந்திய மூன்று பிரிவுகளைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தினால் இடர்ப்பாடு விளையும். அதோடு நடைமுறையில் அவ்வாறு பயன்படுத்துவதுமில்லை; அதற்குத் தேவையில்லை. முன்னரே பிளேட்டோவும் அரிஸ்டாட்டிலும் இம்மூன்று பிரிவுகளையும், அவை காட்டும் பொருளை எந்நிலையில் நின்று காட்டுகின்றன என்பதன் அடிப்படையில் வேறுபடுத்தினர். உணர்ச்சிப் பாடல், கவிஞனது சொந்தக் கூற்றாக அமைகிறது. காப்பியத்தில் (அல்லது நாவலில்) கவிஞன் தானாகக் கதையைக் கூறிச் செல்வதோடு ஓரளவு தான் படைத்த பாத்திரங்களையும் நேரடியாகப் பேச விடுகிறான் (கலவைக் கூற்று). நாடகத்தில், ஆசிரியன் நாடகப் பாத்திரங்களின் பின்னால் மறைந்து விடுகிறான்.

இந்த மூன்று பிரிவுகளுக்குமுரிய கால அளவையும் மொழியமைப்பையும் வேறுபடுத்தி, அதன் அடியாக இவற்றின் அடிப்படைத் தன்மையைக் காட்ட முயன்றனர். தேவநந்துக்கு (Davenant) தாம் எழுதிய கடிதத்தில், ஹோப்ஸ் இத்தகைய முயற்சியைச் செய்கிறார். அவர் அதற்காகவே உலகை, அரசவை,

நகரம், நாட்டுப் புறம் என்று பிரிக்கிறார். அதன்பின் இம்மூன்று பிரிவிற்கு முரிய கவிதைகளை முறையே வீரப்பாடல், [(Heroic) காப்பியமும் துன்பியலும்] வேடிக்கைப் பாடல், [(Scomatic) வசைப்பாடலும் இன்பியலும்] நாட்டுப் புறப்பாடல் என்று மூன்று அடிப்படைப் பிரிவுகளாகப் பிரித்தார். ஷெலகல் சம்கா தரர்கள், அதுபோலவே கால்ரிட்ஜ் ஆகியோரின் திறனாய்வை நன்கறிந்த திறமைமிக்க ஆங்கிலத் திறனாய்வாளரான ஈ. எஸ். டாலஸ் (E. S. Dallas) கவிதையை நாடகம், கதை, பாடல் என்ற மூன்று அடிப்படைப் பிரிவுகளாக வகுக்கின்றார். இந்த மூன்று பிரிவுகளையும் வைத்து, அவர் பல திட்டங்களை உருவாக்குகின்றார். இவை ஆங்கில இலக்கியத்தைவிட ஜெர்மானிய இலக்கியத்தைக் கருத்தில்கொண்டு செய்யப்பெற்றவை. அவர் கருத்துப்படி, நாடகம் முன்னிலை இடத்தையும் நிகழ்காலத்தையும் கொண்டது. காப்பியம் படர்க்கையிடத்தில் இறந்த காலத்தில் அமைவது. உணர்ச்சிப் பாடல் தன்மை ஒருமையையும் வருங்காலத்தையும் கொண்டது. 1912-இல் ஜான் எர்ஸ்கின் (John Erskin) கவிதையின் உணர்ச்சிப் பாங்கிற் கேற்ப அமைந்த மூன்று இலக்கியப் பிரிவுகளை விளக்கி வெளியிட்டார். உணர்ச்சிப் பாடல் நிகழ்காலத்துச் செய்திகளைக் கூறுகின்றது என்று அவர் கண்டார். துன்பியல், மனிதனது கடந்த கால வாழ்வைப் பற்றித் தீர்ப்புக் கூறும் நாளையும் எவ்வாறு அவனது சொந்தப் பண்பே, அவனுக்குரிய விதியாகச் செறிந்தமைந்துள்ளது என்பதையும் காட்டுகிறது. காப்பியம் ஒரு நாட்டின் முடிவைவோ ஓர் இனத்தின் முடிவையோ பற்றிப் பேசுகிறது என்ற கருத்தை வைத்துக்கொண்டு, இவர் துன்பியல் நாடகத்தைக் கடந்த கால நிகழ்வுகளைத் தருவது எனவும் காப்பியத்தை வருங்காலம் பற்றிப் பேசுவது எனவும் கொண்டார்.

அறத்தையும் உளவியலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு எர்ஸ்கின் அளித்த விளக்கம், உணர்விலும் முறையிலும் பழமையின் சாயலமைந்தது. இத்தகைய முறைகள், ரோமன் ஜெக்கப்சன் போன்ற ரஷியப் புற அமைப்பாளரது முயற்சியினின்றுதொடங்குகின்றன. இவர் மொழியிலுள்ள திடமான இலக்கண அமைப்புக்கும் இலக்கிய வகைக்கும் இடையில் தொடர்பு அமைந்துள்ளது என்பதைக் காட்ட விழைந்தார். உணர்ச்சிப்பாடல் தன்மை ஒருமையையும் நிகழ் காலத்தையும் கொண்டது. ஆனால் காப்பியமோ படர்க்கையிடத்தையும் இறந்த காலத்தையும் கொண்டு

டது என்பார். (காப்பியத்தைக் கூறுவோனின் தன்மையிடமும் படர்க்கையிடமாகவே கொள்ளப்படுகிறது—தன்னையே தற்சார் பற்ற நிலையில் அமைத்தல்.)

இலக்கியத்தின் அடிப்படைப் பிரிவுகள் பற்றிய இத்தகைய புது ஆய்வுகள், இலக்கியப் பிரிவுகளை ஒருபுற மொழியியல் பிரிவுகளோடு தொடர்புபடுத்திக் காண்கின்றன. மறு நிலையில் உலகைப் பற்றி இலக்கியம் கொண்டுள்ள கருத்தினடிப்படையில் காண்கின்றன. இந்த ஆய்வுகள் உட்குறிப்புடையனவாக இருந்தாலும் குறித்த பயனை வழங்கும் என்ற உறுதியில்லை. இந்த மூன்று பிரிவுகளுக்கும் இத்தகைய முடிவான நிலை ஏதாவது உண்டா? இவற்றைப் பல நிலையில் இணைந்து அமையும் (இலக்கியத்தின்) பகுதிகளாகவேனும் நாம் கருத இயலுமா? என்பன போன்ற வினாக்கள் எழுவது இயல்புதான்.

நமது காலத்தில் காப்பியத்தினின்றும் ('புனைநிலை', நாவல்) உணர்ச்சிப் பாடலினின்றும் வேறான அடிப்படையில் நாடகம் அமைந்துள்ளது. இது நமக்கு இடர் தருகிறது. அரிஸ்டாட்டிலும் கிரேக்கர்களும் வாழ்ந்த காலத்தில் காப்பியம் பொது மக்களிடையே நிகழ்த்திக் காட்டப் பெற்றது; அல்லது ஓசையோடு படிக்கப் பெற்றது. ஹோமரது கவிதைகள் மின்னணு போன்று வேகம் பெற்ற கட்டற்ற உணர்ச்சி வாய்ந்த செய்யுளோசையோடு (Rhapsode) வாசிக்கப் பெற்றன. இரங்கற் பாடலும் ஈரசையாப்பில் அமைந்த பாடலும் (Iambic Poetry) குழலோசையோடு இணைத்து இசைக்கப் பெற்றன. இசைக் கவிதை (Melic) யாழ் போன்ற நரம்புக் கருவியோடு இணைத்து இசைக்கப் பெற்றது. இன்று பெரும்பாலும் கவிதைகளும் நாடகங்களும் கண்ணால் வாசிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் இன்றும் நாடகம்—கிரேக்கர்களிடையே அன்று நிலவியது போல—ஒரு கலவைக் கலையாக நிலவுகிறது. அதில் இலக்கிய நிலையே சிறப்பிடம் வகித்தாலும், நடிகரின் திறனும் நாடக இயக்குநரின் திறனும் உடை அணிவிப்பர் மின் அமைப்பாளர் ஆகியோரின் திறமையும் இணைந்து உருப்பெற்ற மேடைக் காட்சியும் நாடகத்தினுட்படுகின்றது.

நாடகம், காப்பியம், உணர்ச்சிப்பாடல் என்ற மூன்றையும் ஒரு பொதுவான இலக்கிய நிலையினுள் அடக்குவதால் இடர்ப்பாட்டை ஒருவர் தவிர்த்து விடுகிறார் எனினும் நாடகத்திற்கும்

கதைக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாட்டை எவ்வாறு காண்பது? அண்மையில் எழுந்த அமெரிக்கச் சிறுகதை [எடுத்துக் காட்டாக ஹெமிங்வே எழுதிய 'கொலையாளிகள்' (Killers)], நாடகத்திற்குரிய தற்சார்பற்ற நிலையையும் உரையாடலுக்குரிய தூய்மையையும் நாடுகிறது. ஆனால் காப்பியத்தை ஒத்த மரபுப் பாங்கான நாவலில் கலப்புடைய உரையாடல் அமைந்துள்ளது. அதோடு அதில் கதையைக் கூறுதலும் நேரடியாகக் கதையை அளிப்பதும் உண்டு. இலக்கிய வகைகளில் மிகச் சிறந்தது காப்பியமே என ஸ்காலிகரும் (Scaliger) இலக்கிய வகைக்குரிய அளவுகளை உருவாக்கிய வேறு சிலரும் மதிப்பிட்டுள்ளனர். ஏனெனில் அது ஓரளவுக்கு மற்றெல்லா இலக்கிய வகைகளையும் உள்ளடக்கியுள்ளது. காப்பியமும் நாவலும் பல இலக்கிய வகைகள் இணைந்த அமைப்புகள் என்றால் இவற்றின் முடிவான நிலை என்ன என்பதை அறிய நாம் இவற்றை ஆக்கும் பகுதிகளை, நேரடியாகக் கதை கூறும் நிலை, உரையாடல் மூலமாகக் கதை கூறும் நிலை (நடிக்கப் பெறாத நாடகம்) எனப் பிரித்து நோக்க வேண்டும். அப்போது நமக்குக் கிடைக்கும் முடிவான நிலைகள் கதைக் கூற்று, உரையாடல் பாடல் என அமையும். இவ்வாறு வகுக்கப் பெற்று, செம்மை செய்யப் பெற்று, பொருத்தமாக அமைக்கப் பெற்ற இந்த மூன்று இலக்கிய வகைகளும் வருணனை, விளக்கம், கதைக் கூற்று என்பவற்றை விட முடிவான நிலையுடையனவா?

கவிதை, நாவல், நாடகம் என்ற இந்த முடிவான நிலைகளினின்று, இவற்றின் துணைப் பிரிவுகளாகக் கருதும் இலக்கிய வகைகளைக் காண்போம். மர்மம், ஒழுக்கநிலை, துன்பியல், இன்பியல் என்ற பிரிவுகளில் விளக்கம் பெற்றுள்ள ஆங்கில நாடகம் பற்றி பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுத் திறனாய்வாளரான தாமஸ் ஹாங்கின்ஸ் (Thomas Hankins) எழுதுகிறார். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் உரைநடைப் புனைநிலை இரு சிறு பிரிவுகளைக் கொண்டது. அவை, நாவலும், உணர்ச்சிக் கதையுமாகும். பின்னர்க் கூறிய துணைப் பிரிவுகளையே இலக்கிய வகைகள் என்று சாதாரணமாக நாம் கொள்ளவேண்டும். இதுவே நம் கருத்து.

இலக்கிய வகைகளைக் கவனமாகக் கருத்தில் கொண்ட காலம் பதினேழாம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் காலமாகும். அக் காலத்திறனாய்வாளர்களைப் பொறுத்த வரையில் இலக்கிய வகைகள் நிலவின. அவர்களுக்கு அவை உண்மையானவையாகத்

தோன்றின. இலக்கிய வகை ஒவ்வொன்றும் பிற இலக்கியங்களினின்று தெளிவாக வேறுபட்டவை. மேலும், அவை அவ்வாறு வேறுபட்டவையாகத்தான் அமையவேண்டும் என்பது நவீன செவ்விய கொள்கையின் பொதுவான கருத்து. ஆனால் நாம் இலக்கிய வகை பற்றிய விளக்கத்தையோ இலக்கிய வகைகளைத் தனித் தனியே வேறுபடுத்துவதற்குரிய முறையையோ இத்தகைய திறனாய்வில் தேடிப் பார்த்தால் நாம் கருத்தொற்றுமையையோ அல்லது இத்தகைய அடிப்படையின் தேவைபற்றிய உணர்வையோ அங்குக் காண இயலாது. எடுத்துக்காட்டாக பாயிலே (Boileau) நாட்டுப் புறப்பாடலையும், இரங்கற் பாடலையும், ஆடல் சார்ந்த பாடலையும், பொருட் செறிவுடைய குறட்பாவையும் (Epigram), வசைப் பாடலையும், துன்பியலையும், இன்பியலையும், காப்பியத்தையும் ஒருங்கே இணைக்கிறார். எனினும், இவர் எந்த அடிப்படையில் இவ்வாறு வகை செய்தார் என்பதை விளக்கவில்லை. (ஒருவேளை, இந்த வகுப்பு முறை வரலாற்று முறைப்படி அமைந்தது, அடிப்படையான எந்தக் காரணத்தையும் கொண்டமையவில்லை என அவர் எண்ணலாம்.) அவர்: கொள்ளும் இலக்கிய வகைகள், அவற்றின் பொருளாலும் அமைப்பாலும் யாப்பாலும் இலக்கியச் சிறப்பாலும் உணர்வுத் தொனியாலும் வாழ்வுக் கண்ணோட்டத்தாலும் அவற்றிற்குரிய அவையினராலும் வேறுபடுத்தப் படுகின்றனவா? இதற்கு யாரும் விடையிறுக்க இயலாது. ஆனால் பெரும்பாலான நவீன செவ்விய இலக்கியக் கொள்கையாளரைப் பொறுத்த வரையில், இலக்கிய வகைகள் மிகத் தெளிவாக அமைந்திருந்தன. எனவே இலக்கிய வகை பற்றி பொதுச் சிக்கலே எழவில்லை என ஒருவர் கூறலாம். ஹக்பிளேயர் (Hugh Blair), 'பாவியல்பும் இலகு இலக்கியமும்' (Rhetoric and Belles Letters—1783) என்ற நூலில் முதன்மையான இலக்கிய வகைகள் பற்றிப் பல அதிகாரங்கள் எழுதியுள்ளார். ஆனால் அவர் இலக்கியவகை பற்றிப் பொதுவாக ஒன்றும் கூறுததோடு, அவற்றை வகை செய்வதற்குரிய நெறிகள் பற்றியும் பேசவில்லை. அதோடு எவ்விதமான முறை ஒழுங்கையோ பிற பொருத்தத்தையோ அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர் இலக்கிய வகைகளைத் தேர்ந்தெடுக்கவில்லை. அவர் தேர்ந்தெடுத்துள்ள பிரிவுகள் பெரும்பாலும் கிரேக்க இலக்கியத்தினின்று கொள்ளப் பெற்றவை. ஆனால் அனைத்தும் அவ்வாறு கொள்ளப்படவில்லை. வருணனைக் கவிதை பற்றி அவர் விரிவாகப் பேசுகிறார். அப்

போது அவர், இத்தகைய கவிதைகளில் மேதையின் திறமை நன்கு காட்டப் பெறலாம் என்று கூறுகிறார். ஆனால் குறிப்பிட்ட எந்த இலக்கியப் பிரிவிற்கும் இலக்கிய அமைப்பிற்கும் உரியதாக இவ்விலக்கியம் ஆக்கப் பெற்றதாக அவர் கூறவில்லை. 'பொருட்களின் இயல்பு' (De Rerum Natura) அல்லது 'மனிதனைப் பற்றிய கட்டுரை' போன்றவற்றை அறப்பாக்களின் பிரிவைச் சார்ந்தவை என்று ஒருவர் கூறும்போது கொள்ளும் பொருளில்கூட அவர் கொள்ளவில்லை. வருணனைக் கவிதையைப் பற்றிப் பேசிய பின்னர் அவர் எபிரேயக் கவிதை பற்றிப் பேசுகிறார். அது புராதன காலத்திற்கும் நாட்டிற்கும் உரிய சுவையை விளக்குகின்றது என்று கருதுகிறார். இக் கீழை நாட்டுக் கவிதைகள், அன்று சிறப்புப் பெற்றிருந்த கிரேக்க—ரோம—பிரஞ்சு மரபினின்று மாறுபட்ட மரபில் அமைந்தவை. இதனை இவர் வெளிப்படையாகக் கூறவில்லை; அதோடு கண்டுரைக்கவுமில்லை. இதன் பின்னர் இவர் கவிதையின் இரு சிறந்த பிரிவுகளாகக் காப்பியத்தையும் நாடகத்தையும் முழு அதிகாரத்தோடு கூறி விவாதிக்கின்றார். நாடகத்தை இவர் சுருக்கமாகத் துன்பியல் என்று கூறியிருக்கலாம்.

இலக்கிய வகையின் கொள்கை பற்றியும் இலக்கிய வகைகளை வேறு படுத்துவதற்குரிய அடிப்படை பற்றியும் நவீன செவ்விய இலக்கியக் கொள்கையினர் விவரிக்கவோ விளக்கவோ ஆதரிக்கவோ இல்லை. இலக்கிய வகைகளின் தூய்மை, அவற்றைக் கலத்தல், ஓர் இலக்கிய வகை பிற இலக்கிய வகைகளினின்று வேறுபடும் இடைவெளி, புதிய வகைகளை இணைத்தல் ஆகியவைபற்றி அது ஓரளவு கருத்துத் தெரிவிக்கின்றது.

அதிகார நிலையும் பகுத்தறிவு நிலையும் இணைந்தமைந்த ஒரு கலவையாகவே நவீன இலக்கியக் கொள்கை, வரலாற்றில் அமைந்துள்ளது. எனவே அது பழமையை ஆதரிக்கும் ஆற்றலாகச் செயல் புரிந்தது. இயலும் அளவிற்குப் பழைய காலத்தில் தோன்றிய கவிதைப் பிரிவுகளை வைத்துக் கொள்வதிலும் தழுவி அமைப்பதிலும் அது ஈடுபட்டிருந்தது. ஆனால் பாயிலோ பதினான்கு அடிப் பாடலையும் காதற் பாடலையும் இலக்கிய வகைகளாகக் கொள்கிறார். கூப்பரின் மலை (Coopers Hill) என்ற கவிதையில் ஒரு புதிய கவிதை அமைப்பை, இடத்தொடர்புள்ள கவிதை என அழைக்கத்தக்க ஒரு கவிதை வகையைக் கண்டு

பிடித்ததற்காக டென்ஹம் (Denhem) என்பவரை ஜாண்சன் புகழ்ந்துரைக்கிறார். தாம்சன் எழுதிய 'பருவங்கள்' (Seasons) என்ற கவிதை ஒரு புதிய வகையைச் சார்ந்த கவிதையாக அமைந்ததோடு அதில் அமைந்துள்ள சிந்தனை முறையும் அவருக்கு இயல்பானது என ஜாண்சன் கூறுகிறார்.

இலக்கிய வகைகளை ஒன்றோடொன்று கலக்க இடமளிக் காமல் தூய்மையாக வைக்கவேண்டும் என்ற கொள்கை இலக்கிய வரலாற்றில் எழுந்தது. இது பண்டைய பிரஞ்சுத் துன்பியல் நாடகத்தை ஆதரித்தவர்களால் கொண்டு வரப்பட்டது. நகைச் சுவைக் காட்சிகளுக்கு இடமளித்த எலிசபெத்துக் காலத் துன்பியல் நாடகத்துக்கு எதிராக இது தோற்றுவிக்கப் பெற்றது (இவ்வாறு எலிசபெத்துக் காலத் துன்பியல் நாடகத்தில் வரும் நகைச்சுவைக்கு எடுத்துக் காட்டாக ஹாம்லெட் நாடகத்தில் வரும் கல்லறை தோண்டுபவர்களையும் மாக்பெத் நாடகத்தில் வரும் குடிகாரனான பணியாளையும் கூறலாம்.) இக்கொள்கை ஆழ்ந்த சித்தாந்தக் கொள்கையாக அமையும்போது, ஒரேஸின் கொள்கையாகிறது. அனுபவத்திற்கும் பயில்விக்கப் பெற்ற இன்பக் கோட்பாட்டிற்கும் பொருந்தியபோது, அரிஸ்டாட்டிலின் கொள்கையாக அமைகிறது. துன்பியல் நாடகம் தற்செயலாக அமைந்த மகிழ்வையல்ல, அதற்குரிய மகிழ்வையே அளிக்கவேண்டும் என்று அரிஸ்டாட்டில் கூறுகிறார்.

இன்பக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஓரளவு அமைந்தவையே பல்வேறு இலக்கிய வகைகள். இலக்கியத்தைச் சுவைப் போரின் (படிப்போர் அல்லது கேட்போர்) எண்ணிக்கை, அவர்களது ஆர்வத்தின் அளவு ஆகியவற்றை வைத்து இலக்கியம் அளிக்கும் மகிழ்வு பண்டைக் காலத்தில் அளவிடப்படவில்லை. அது, சமூகநிலை, ஒழுக்கநிலை, முருகியல்நிலை, இன்பநிலை, மரபுநிலை ஆகியவை அனைத்தும் கலந்தமைந்தது என நாம் கூறவேண்டும். இலக்கியப் படைப்பின் அளவை நாம் புறக்கணிக்கவில்லை. பதினான்கடிப் பாடல்கள், ஆடல் சார்ந்த பாடல்கள் போன்றவற்றைக் காப்பியம் துன்பியல் நாடகம் என்பவற்றின் நிலையில் வைத்து எண்ண இயலாது என்பது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. மில்டன் எழுதிய சிறுகவிதைகள் குறைந்த வகைகளாகும். எடுத்துக்காட்டாக, பதினான்கடிப்பாடல், எளியநடையுடைய உணர்ச்சிப் பாடல் (Canzone) புனை நாடகம் (Masque)

ஒழுங்கான அமைப்புப் பெற்ற துன்பியல் நாடகமும் இரு காப்பியங்களும் அவர் எழுதிய பெரும் இலக்கியங்களாகும். அளவை வைத்து இவ்விரு இலக்கிய வகைகளைப் பரிசோதித்தால் காப்பியம் வெற்றி பெறும். இந்த இடத்தில்தான் அரிஸ்டாட்டில் தயங்கிப் பின்னர் முரண்படும் அடிப்படை நிலைபற்றி விவாதித்துத் துன்பியல் நாடகத்திற்கு முதலிடத்தை வழங்கினார். மறுமலர்ச்சிக் காலத் திறனாய்வாளர்கள் மிகப் பொருத்தமாகக் காப்பியத்தைச் சிறந்ததாகத் தேர்ந்தனர். இவ்விரு வகைகளுக்கிடையே ஒன்றைச் சிறப்பானதாக்கக் கொள்ளும் நிலை மாறி மாறி அமைந்திருந்த போதிலும் ஹோப்ஸ், டிரைடன், பிளேயர் போன்ற நவீன செவ்விய இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள் இவ்விரண்டிற்கும் முதன்மை இடத்தை வழங்குவதில் அமைதி அடைந்துள்ளனர்.

இப்போது நாம், மற்றொரு வகையான பிரிவுகளைக் காண்கிறோம். இதில் அடியமைப்பும் யாப்பும் இலக்கியத்தை வகை செய்வதற்குரிய அளவு நிலைகளாக அமைகின்றன. பதினான் கடிப்பாடல் பத்து அல்லது பதின்மூன்றடி கொண்டு அடிதொறும் இரண்டு ஈற்றெதுகை பெற்றமையும் பாடல் (Rondeau) நாட்டுப்பாடல் என நாம் எவ்வாறு வகை செய்கிறோம்? இவை இலக்கிய வகைகளா அல்லது அதனின்றி மாறுபட்டவையா அல்லது குறைந்தவையா. தற்காலத்திலுள்ள பல பிரஞ்சு, ஜெர்மானிய எழுத்தாளர்கள் இவற்றை இலக்கிய வகையினின்று வேறுபடுத்துவதற்காகத் திடமான அழைப்புகள் என்றும் வகுப்பு என்றும் கூற விழைகின்றனர். வீடர், பதினான் கடிப் பாடலைப் பொறுத்தவரையிலாவது ஒரு விதிவிலக்கு அமைத்துக் கொள்கின்றார். நாம் அதிகமானவற்றை விதிவிலக்கின் கீழடக்க விழைய வேண்டும். ஆனால் நாம் இங்குச் சொல்லாட்சியை விட்டு விட்டு ஓர் அடிப்படை நிலையை விளக்க முனைகிறோம். எட்டசை கொண்ட செய்யுள் அல்லது இரண்டடிச் செய்யுள் என்பன போன்ற இலக்கிய வகைகள் உண்டா? ஈரசைச்சீர்கள் ஐந்தால் ஆன செய்யுள் யாப்பே ஆங்கிலத்திற்குரியது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் எட்டசைச் சீர்களால் ஆன செய்யுளும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் இரண்டடிச் செய்யுளும் காணப்படுகின்றன எனலாம். ஆனால் இந்த வேறுபட்ட அமைப்புள்ள செய்யுட்கள் அவற்றின் தொனியிலும் தனிப்பண்பிலும் தனிப் பட்டவையாகும்.

செய்யுள் வரம்பை மீட்டும் வைத்து நாம் இவற்றை (பாட்டுப் புத்தகங்கள் பின்னால் காணப்படும் கி. எம். (C. M.), எஸ். எம். (E. M.) என்பதை மோன்று) பிரிக்கவில்லை. ஆனால் இவற்றின் அக் அமைப்பையும் புற அமைப்பையும் கருத்தில் கொள்ளவே இயலாது செய்கிறோம்.

புற அமைப்பையும் (சில குறிப்பிட்ட வரம்பும் அமைப்பும்) அக் அமைப்பையும் இலக்கியப் பேரகத்து, தொனி, நோக்கு, மொழிகள், வாசகம்) கொள்கையாளரில் அடிப்படையாகக் கொண்டு இலக்கியப் படைப்புகளை வகை செய்வதே இலக்கிய வகை என்று கொள்ள வேண்டும் என, நாம் கருதுகிறோம். இலக்கியத்தை வகை செய்வதற்குரிய வெளிப்படை வரண அடிப்படை இந்த இரண்டின் ஒன்றாக அமையலாம். (எடுத்துக் காட்டு: நாட்டுப்புறப் பாடலும் வசைப்பாடலும் அக் அமைப்பை வைத்து வகை செய்யப் பெற்றுள்ளன. இரண்டிலும் செய்யுளும் பிண்டாரிய ஆடல் சார்ந்த பாடலும், புற அமைப்பை வைத்து வகை செய்யப் பெறலாம்.) ஆனால் விடப் பட்ட அடிப்படைகளையும் கண்டு முற்றுப் படுத்துவது திறமையுடைய சித்தலாக அமையும்.

சிலவேளைகளில் அறிவூட்டும் மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. இரங்கற் பாக்கள் ஆங்கிலத்திலும் அது போலவே பழைய கிரேக்க ரோம மொழிகளிலும் இரண்டடிப் பாக்களால் எழுதப் பெற்றன. அன்று இரங்கற்பா எழுதியவர்கள், இறந்தவர்களுக்காகப் புலம்புவதோடு மட்டும் அமைந்து விடவில்லை. ஹாமாண்ட் (Hammond), ஷென்ஸ்டோன் (Shenstone) போன்றோரையும் கிரேயிக்கு முன்னால் உள்ள எழுத்தாளர்களையும் நோக்கினால் இதே நிலையைக் காணலாம். ஆனால் கிரே எழுதிய இரங்கற் பாக்கள் அதற்குரிய குறட்பாக்களில் அமைவாமல் தான்கடி பெற்ற கடிப்பியப் பாக்களில் அமைந்தன. மென்மையான அகவுணர்வுகளை வெளியிடும் கவிதை என்ற நிலையில், முன்னர், இரங்கற்பாக்கள் வல்லிண முடிவு பெறும் கடி யாப்பில் எழுதப் பெற்று வந்தன. இந்த ஆங்கில மரபின் தொடர்பை கிரேயின் கவிதைகள் அழித்துவிட்டன.

இலக்கியத்தின் புற அமைப்பு இவ்வாறுதான் அமைய வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பும் திரும்பத் திரும்ப வரும் அமைப்பு மாதிரிகளும் பெருமளவும் அழித்துவிட்டன.

எனவே பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர் இலக்கிய வகையின் வரலாற்றை எழுதும் முயற்சியை விட்டு விட விழையலாம். இலக்கியவகை பற்றி எழுதுவதில் இத்தகைய தயக்கம் பிரான்சிலும் ஜெர்மனியிலும் நிலவியதோடு 1840—1940 வரையுள்ள இலக்கியம் ஒழுங்கற்றது, வருங்காலத்தில் இதனினும் மிக்க இலக்கிய வகைகள் பெற்ற இலக்கியம் அமையும் என்ற கருத்தும் நிலவி வருகிறது.

இலக்கிய வகை பற்றி எழுதும் பழக்கம் முற்றிலும் மறையாவிட்டாலும்கூட, இலக்கிய வகைபற்றிய கொள்கை, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மாறியுள்ளது என்று கூறுவது நலம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வாசகர்களது எண்ணிக்கை பெருகியது; அதோடு இலக்கிய வகைகளும் பெருகின. அச்சேற்றும் வசதியின் மூலம் அது மிக விரைவில் பரவியது. ஆனால் மிக விரைவில் இலக்கிய வகைகள் மறைந்தன; மாற்றங்களடைந்தன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும் தற்காலத்திலும் காலம் என்ற இடர்ப்பாட்டில் இலக்கிய வகை சிக்கித் தவிக்கின்றது. இலக்கிய மரபில் வேகமாக மாற்றங்கள் நிகழ்வதை நாம் உணருகிறோம். ஒவ்வொரு ஐம்பதாண்டிற்கும் ஓர் இலக்கிய வகை என்ற நிலைமாறி, ஒவ்வொரு பத்தாண்டிலும் ஓர் இலக்கியப் பரம்பரை அமைகிறது. அமெரிக்கக் கவிதை வரலாற்றில் கட்டற்ற கவிதையின் காலம், எலியட்டின் காலம், ஆடனின் காலம் என்ற நிலைகள் அமைகின்றன: ஒரு நிலையிற் பார்த்தால், இவ்வாறு நாம் தனியே பிரித்த இலக்கியக் கால கட்டங்கள் ஒரு பொதுவான போக்கையும் பண்பையும் கொண்டமைந்திருப்பதைக் காணலாம். (நாம் பைரனையும் வேட்ஸ் வொர்த்தையும் ஷெல்லியையும் இப்போது எண்ணினால் இவர்கள் அனைவரும் புதுமைக் கவிஞர்கள்.)

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிற்குரிய இலக்கிய வகைகள் எவை? வான் டிகமும் பிறரும் எப்போதும் வரலாற்று நாவலை எடுத்துக் காட்டுகின்றனர். அரசியல் நாவல் (ஒரு பொருள் பற்றித் தனிநூல் எழுதிய எம். இ. ஸ்பியர் (M. E. Spear) கொண்ட பொருள்) பற்றி நிலவிய கருத்து யாது? அரசியல் நாவல் என ஒன்று நிலவினால் சமயச் சார்பான நாவலும் ஓர் இலக்கிய வகையாகாதா? [இந்தப் பிரிவின் கீழ் 'ராபர்ட் எல்ஸ் மியர்' (Robert Elsemere), 'பார்செஸ்டர் கோபுரங்கள்'

(Barchester Towers) 'சலிம் ஆலயம்' (Salem Chapel) காம்டன் மெக்கன்ஸி (Compton Mackenzie) எழுதிய, 'பலிபீடப் படிகள்' (The Alter Steps) போன்ற நாவல்களை அடக்கலாம்.] இங்கு நாம் அரசியல் நாவல் சமயச் சார்பான நாவல் என்று பேசும் போது, இவற்றைப் பொருள் அடிப்படையில் பிரிக்கிறோம். இது முற்றிலும் சமூக முறையில் வகைசெய்வதாகும். இவ்வாறு வகை செய்தால், இதற்கொரு முடிவே காண இயலாது. ஆக்ஸ் போர்ட் இயக்கம் பற்றிய நாவல், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஆசிரியரைச் சித்திரிக்கும் நாவல், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு கடற் பயணம் செய்வோரைச் சித்திரிக்கும் நாவல் என நீண்டு கொண்டே போகும். வரலாற்று நாவல், எவ்வாறு பிற நாவல் களினின்று வேறுபடுகிறது? அதற்குரிய பொருளைத் திட்டமாக வரையறுக்காததால் மட்டுமன்று—கடந்தகால முழுவதும் அதற் குரிய பொருள்—புதுமை இயக்கத்தோடும் பகுத்தறிவு இயக்கத் தோடும் அது கொண்டுள்ள தொடர்பாலும், குறித்து நிற்கின்ற கடந்த காலம் பற்றிப் புதிய உணர்வுகளும் புதிய போக்கு களும் தோன்றுவதாலும் அது பிற நாவல்களினின்று வேறு படுகிறது. கோதிக் முறையில் எழுதப் பெற்ற நாவல்கள் இதற் குத் தக்க எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இவை பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த ஒட்ராண்டோ மாளிகை (The Castle of Otrando) முதல் தற்காலம் வரை நிலவி வருகின்றன. உரை நடையில் கதை கூறிச் செல்லும் ஓர் இலக்கிய வகைக்குத் தக்கதாக இந்த நாவல்களை ஒருவர் நன்கு அமைக்கலாம். தொடர்ந்து வரும் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருள் மட்டுமன்று, ஒரு சில நிலைவரமான உத்திகளும் இவ்விலக்கிய வகைகளுக்கு உரியனவாக அமைந்துள்ளன. (வருணனை—இது துணை நிலையாக அமைவது, கதை கூறும் நிலை எடுத்துக் காட்டாக: அழிந்து போன அரண்மனைகள், ரோமன் கத்தோலிக் கொடுமைகள், மர்மமான உருவப் படங்கள், நகரும் தட்டு வீழியாகச் சென் றடையும் இரகசிய வழிகள், கடத்திச் செல்லுதல், சிறைப் படுத்தி வைத்தல், தனிக்காட்டு வழியில் தேடித் தொடர்தல்). இதற்கும் மேலாக, ஒரு முருகியல் உள்நோக்கம், அழகு கருதி அமைக்கும் நிலை (Kunstwollen) அமைந்துள்ளது. மகிழ்வைத் தரும் ஒரு வகைத் தனிச்சிறப்பான அச்சத்தையும் உணர்வு எழுச்சியையும் அளிப்பதை உட்கோளாகக் கொள்கிறது. (பரிவும் கொடுமையும் எனச் சில கோதிக் கொள்கையாளர்கள் முணு முணுக்கலாம்.)

பொதுவாக, இலக்கிய வகைகள் பற்றி நாம் கொண்டுள்ள கோட்பாடு புற அமைப்புக்கு முதன்மை அளிக்கும் கொள்கையை ஒட்டி அமையவேண்டும். அதாவது அரசியல் நாவல், தொழிலாளரைப்பற்றிய நாவல் என்று வகை செய்வதை விட்டுவிட்டு, வசைக் காப்பியத்திற்குரிய ஹுடிப்ராஸ் (Hudibrastic) என்ற யாப்பமைந்த எண்சீர் கொண்ட பாக்கள், பதினாண்டிப் பாடல் என்று இலக்கியத்தை வகை செய்ய விழைய வேண்டும். நாம் இலக்கிய வகைகளைப்பற்றிச் சிந்திக்கும்போது, இலக்கியமல்லாத பிறவற்றைப் பொருள் அடிப்படையில் வகை செய்வது போன்று இலக்கியத்தை வகை செய்ய எண்ணலாகாது. இலக்கியத்தின் முக்கிய பிரிவுகளாகக் காப்பியத்தையும் நாடகத்தையும் இசைக் கவிதையையும் அரிஸ்டாட்டில் தமது கவிதையியலில் அமைத்ததோடு, ஒவ்வொரு இலக்கிய வகைக்குமுரிய முருகியல் போக்கை ஒன்றினின்று ஒன்று வேறுபடுத்தும் நிலையையும் ஒவ்வொன்றுக்குமுரிய ஒழுங்கையும் பற்றிப் பேசுகிறார். நாடகம் இரு அசைகொண்ட யாப்பில் அமைந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் இந்த யாப்பு உரைநடையோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது. நீண்ட மூன்று அசைகளாலான அறுசீர் கொண்ட செய்யுளே காப்பியத்திற்குகந்தது. இது பேச்சின் சாயலற்ற யாப்பு. கதைகூறிச் செல்லும் கவிதையைப் படைக்க விரும்புபவர், காவியப் பாக்களைக் கொள்ளாது, வேறு யாப்பையோ பல யாப்புக்கள் இணைந்த நிலையையோ கொண்டால் அது சற்றும் பொருந்தாது. காவியப் பாக்களே அதற்கேற்ற கம்பீர நடை வாய்ந்தவை. பிற யாப்புக்களைவிடத் திண்ணியவை. எனவே எளிதாகக் கடன் வாங்கும் சொற்களையும் உருவகங்களையும் பிற அலங்காரங்களையும் ஏற்கிறது. யாப்பிற்கும் அடித் தொகுதிக்கும் மேலாக அமைந்த அடுத்த நிலை, அமைப்பாக (எடுத்துக்காட்டு : தனிப்பட்டவகையைச் சார்ந்த கதைத் திட்டம்) இருக்கவேண்டும். பழைய மரபுப் பரங்கான இலக்கியங்களில் அதாவது வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் பழைய கிரேக்க இலக்கியங்கள், காப்பியம் துன்பியல் நாடகம் போன்றவற்றிலாகிலும் நாம் இதனைக் காணலாம். (சுதையை இடையிலிருந்து தொடங்குதல், துன்பியல் நாடக நிகழ்ச்சிகளின் திடீர் மாற்றம், காலஇட ஒருமைப்பாடுகள்). ஆனால் செவ்விய காலத்திலுள்ள எல்லா உத்திகளும் அமைப்பைச்சார்ந்தவையல்ல. போர் இலக்கியங்களும் கீழ் உலகங்களுக்குச் செல்வது பற்றிப் பேசும் இலக்கியங்களும் பொருள் அல்லது கருத்து அடிப்

படையில் எழுந்த பிரிவுகள். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின்பிற பகுதியைச் சார்ந்த இலக்கியங்களில் இத்தகைய அமைப்பை எளிதில் காண இயலாது. ஒரு சில நன்கு அமைக்கப்பெற்ற இலக்கியங்களிலும் துப்பறியும் நாவல்களிலும் மட்டுமே இதனைக் காண இயலும். ஆனால் செக்கோவின் சிறுகதை மரபில் கூட, ஒரு கதைத் திட்டம், அமைப்பு அமைந்துள்ளது. இவ்வமைப்பு போ, ஓ. ஹென்ரி ஆகியோரின் சிறுகதையில் உள்ள அமைப்பினின்று வேறுபட்டதாக அமைத்திருக்கலாம். (நாம் விரும்பினால் இதனை நெகிழ்ந்த அமைப்பு என அழைக்கலாம்.)

இலக்கிய வகை பற்றிய கொள்கையில் ஆர்வங்கொண்டுள்ள எவரும் இலக்கிய வகை பற்றி நிலவிய செவ்விய காலக் கொள்கைகளுக்கும் தற்காலக் கொள்கைகளுக்கும் இடையிலுள்ள தெளிவான வேறுபாட்டைக் குழப்பாமல் இருப்பதில் கவனம் செலுத்தவேண்டும். செவ்வியக்காலக் கொள்கை கருத்தற்ற அதிகார நிலையைக் கொண்டமையாவிடினும், அதன் கொள்கை வரையறுத்து வகுத்தளிக்கும் தன்மை வாய்ந்தது. ஓர் இலக்கிய வகை மற்றோர் இலக்கிய வகையினின்று அதன் இயல்பாலும் சிறப்பாலும் வேறுபடுகின்றன. அதோடு அவை தனித்தனியே அமையவேண்டும். ஒன்றோடொன்று கலக்க இடமளிக்கலாகாது என்று செவ்விய காலக் கொள்கை கருதியது. இதுவே இலக்கிய வகையின் தூய்மை (Genretranche) என்றழைக்கப்படும் புகழ் பெற்ற கோட்பாடாகும். இந்தக் கொள்கை ஒருபோதும் நுட்பமாக ஒரே நிலையில் ஆயப் பெறவில்லை. எனினும் ஓர் உண்மையான முருகியல் நெறி இதனுள் அடங்கியுள்ளது. இந்த முருகியல் நெறி, இலக்கியத்தின் தொனி மாறுபடாமலிருக்க வேண்டும், அதன் மொழிநடை கலப்பின்றித் தூயதாக இருக்கவேண்டும், அது எளிமையாக இருக்க வேண்டும், ஒரு கதைத்திட்டம் அல்லது அடிப்படைப் பொருளை மையமாகக் கொண்டு அமைவது போன்று ஒரு தனி உணர்வில் (அச்சவுணர்வாகவோ நகையுணர்வாகவோ இருக்கலாம்) ஆழ்ந்து அமையவேண்டும் என்று கருத்துத் தெரிவிக்கிறது. இந்தக் கருத்து, தனிச் சிறப்பான பண்புகளுக்கு மட்டுமல்ல, பன்மைப் பண்புகளுக்கும் ஒத்தமையும். ஒவ்வொரு கலைக்கும் அதற்குரிய ஆற்றலும் இன்பமும் உண்டு. கவிதை ஒவிய நிலையிலோ இசை நிலையிலோ அமைய ஏன் முயல வேண்டும். அல்லது இசை ஒரு கவிதையைக் கூறவோ ஒரு காட்சியை வருணிக்கவோ ஏன் முயலவேண்டும்? இந்த நிலையில்

நாம் முருகியல் தூய்மையைக் கொண்டால், கருவி இசைக் கோவை, இசை நாடகத்தை விடவும் அல்லது குரலிசையும், கருவி இசையும் இணைந்தமையும் சமயச் சார்பான இசை நிலையை (Oratorio) விடவும் தூய்மையானது. ஆனால் நான்கு நரம்புக் கருவிகளால் இசைக்கப் பெறும் இசை மிகத் தூய்மையானது. ஏனெனில், அது இசைக் கருவிகளின் தொகுதியினின்று ஒன்றை மட்டுமே பயன்படுத்துகிறது. குழலிசை, துளையிசை, தாள இசைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்துவதில்லை.

சமுதாய வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்ப இலக்கிய வகைகளை வேறுபடுத்திய நிலை செவ்வியக்காலக் கொள்கையிலும் உண்டு. காப்பியமும் துன்பியலும் அரசர்களையும் பெருமக்களையும் பற்றிப் பேசுகிறது. இன்பியல் நடுத்தர மக்களைக் (நகரத்தார், இடைத்தர மக்கள்) கொள்கிறது. வசைப்பாடலும் கேலிக் கூத்தும் பொது மக்களைக் கருத்தில் கொள்கிறது. ஒவ்வோர் இலக்கிய வகைக்கும் ஏற்ப இலக்கியப் பாத்திரங்கள் வேறுபடுகின்றன. இந்த வேறுபாட்டோடு ஒத்த நிலையை இலக்கியங்களுக்குரிய மரபொழுங்கிலும் ஒவ்வோர் இலக்கியத்திற்கும் ஏற்ப, அவற்றின் மொழிநடையை உயர்ந்த நடை, இடைத்தர நடை, தாழ்ந்த நடை என்று பிரிப்பதிலும் காணலாம்.

இலக்கிய வகைகள் பற்றி நாம் கற்கும் கல்வியை வான்முகம் இலக்கியங்களின் 'தோற்ற மரபு' என்றழைத்தார். இக்கல்வியைத் தற்காலத்தில் அரண் செய்பவர், நவீன செவ்விய காலக் கொள்கைக்குச் சார்பாக வாதிக்க முற்படலாம். நவீன செவ்வியக்காலக் கொள்கையாளர் அமைத்த கொள்கைகளைவிட சிறந்த நிலையை (முருகியல் கொள்கையின் அடிப்படையில்) அமைக்கலாம் என்று கருதலாம். ஓரளவிற்கு முருகியல் தூய்மை நெறியை விளக்குவதற்காக நாம் இந்த எடுத்துக்காட்டை அளிக்கிறோம். ஆனால் தோற்ற மரபை ஒரு தனிப்பட்ட வழக்கிற்கோ, கொள்கைக்கோ உரியதாக வரையறுக்கலாகாது. பிற முருகியல் வகைகளையும் அமைப்புகளையும் கொள்வதைச் செவ்விய நிலை விரும்பவில்லை. அதைப் பயனுடையதாகவும் அது கருதவில்லை. கிரேக்க அமைப்பைவிடச் சிக்கலான அமைப்புப் பெற்ற ஒன்றாகக் கோதிக் பாணியில் அமைந்த ஆலயங்களைக் கொள்வதற்குப் பதிலாக, அவற்றை அமைப்பற்றதாகச் செவ்விய நிலை கண்டது. இக்கருத்தைத்தான் இலக்கிய வகைகளி

லும் கொண்டது. ஒவ்வொரு பண்பாட்டிற்கும் அவற்றிற்குரிய இலக்கிய வகைகள் உண்டு. அவை சீன, அரேபிய, ஜரிஷ் நாட்டிற்குரியதாக இருக்கவேண்டும். பேச்சு வழக்கில் நிலவும் பழங்காலத்து இலக்கிய வகைகளும் உண்டு. இடைக்கால இலக்கியத்தில் இலக்கிய வகைகள் எண்ணற்றவையாகும். கிரேக்க ரோம இலக்கிய வகைகளின் முற்ற முடிந்த பண்பை நாம் ஆதரிக்க வேண்டுமென்ற தேவையில்லை. கிரேக்க ரோம இலக்கிய அமைப்புகளில் காணும், தூய இலக்கிய வகைக் கொள்கையை நாம் அரண் செய்யத் தேவையில்லை! இவ்விலக்கிய வகைத் தூய்மை, முருகியல் அடிப்படை நிலையின் ஒருவகையேயாகும்.

இலக்கிய வகைபற்றிய தற்காலக் கொள்கை விளக்க நிலையில் அமைந்தது. இத்தனை இலக்கிய வகைகள்தான் நிலவ முடியும் என்று அது வரையறுக்கவுமில்லை; எழுத்தாளர்களுக்குச் சட்டங்களை விதிக்கவும் இல்லை. மரபுப்படி அமைந்த இலக்கிய வகைகள் ஒன்றோடொன்று கலக்கப்பெற்று புதியதோர் இலக்கிய வகை உருவாகலாம் (எடுத்துக் காட்டு : துன்ப இன்பியல் நாடகம்) என்று அது கருதுகிறது. பல இலக்கிய வகைகளைச் செறித்தமைப்பதன் அடிப்படையிலும் அதுபோலவே இலக்கிய வகைகளின் தூய்மையின் அடிப்படையிலும் இலக்கிய வகைகள் அமைக்கப்படலாம். (கூட்டி இணைத்தலும் வரையறுத்துக் குறைத்தலும்) இலக்கிய வகைகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகளை வலியுறுத்துவதற்குப் பதிலாக, புதுமை இயக்கத்திற்குப் பின்னர், ஓர் இலக்கியவகையின் பொதுவான அடிப்படை அளவு கோலையும் பிற இலக்கிய வகைகளோடு அதற்குப் பொதுவாக உரிய இலக்கிய உத்திகளையும் இலக்கிய நோக்கத்தையும் காணும் ஆர்வம் மிகுந்தது. புதுமை இயக்கம் இலக்கிய மேதைக்கும் இலக்கியப் படைப்பிற்கு முரிய தனித்தன்மையை வலியுறுத்தும்.

ஓர் இலக்கியப் படைப்பினின்று ஒருவர் பெறும் இன்பம் அவ்விலக்கியம் அளிக்கும் புதுப் பொருளையும் அவ்விலக்கியத்தைப் புரிந்துகொண்ட நிலையையும் பொறுத்தமைகின்றது. இசைத்துறையிலுள்ள ஒரு கருவி இசை, பன்னிலை இசை (Fugue) அமைப்புகள் உணர்ந்து கொள்ளுவதற்குரிய மாதிரிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டுகள். கொலை மர்மம் பற்றிப் பேசும் இலக்கியத்தில் கதைத் திட்டம் நிதானமாக முடிவு பெறும்

அல்லது முடிச்சிடப்படும். — [எடுத்துக்காட்டாக ஓடிப்பஸ் (Oedipus)]—முற்றிலும் பழக்கமான, திரும்பத் திரும்ப வரும் மாதிரிகள் சலிப்பைத் தருவன. முற்றிலும் புதுமையான மாதிரி புரியாதது மட்டுமன்று, நினைத்து நோக்கவும் இயலாதது. கூறப்போனால், ஆக்கியோன் எடுத்தாளுவதும் முன்னரே வாசகனுக்குத் தெரிந்ததுமான முருகியல் உத்திகளின் தொகுதியையே இலக்கிய வகை காட்டி நிற்கிறது. நல்ல எழுத்தாளன், நிலவும் இலக்கிய வகையை ஒத்தும் அதை ஓரளவு மாற்றியும் எழுதுகிறான். பொதுவாகக் கூறினால், பெரும் எழுத்தாளர்கள் இலக்கிய வகைகளைப் புதிதாகத் தோற்றுவிப்பவர்கள் அல்லர். ஷேக்ஸ்பியர், ரெசின், மோலியர், ஜான்சன், டிக்கன்ஸ், டாஸ்டோவெஸ்கி போன்ற எழுத்தாளர்கள் பிறர் அமைத்தளித்த இலக்கிய வகைகளில் தங்கள் எழுத்தாற்றலைக் காட்டிச் செல்கின்றனர்.

இலக்கிய வகைக் கல்வியின் தெளிவான பயன்களில் ஒன்று, இலக்கியத்தின் அக வளர்ச்சிக்கு நேராக அது நமது கவனத்தைக் கவர்வதாகும். இந்த அக வளர்ச்சியையே ஹென்ரிவெல்ஸ் 'பழமையினின்று தோன்றிய புதிய கவிஞர்கள்' (New Poets from Old, 1940) என்ற நூலில் இலக்கியத்தின் 'பிறப்புறவு' என்று அழைத்தார். பிற துறைகளுக்குரிய பயன்களோடு இலக்கியம் கொண்டுள்ள தொடர்புகள் எவையாயினும் நூல்கள் பிற நூல்களின் செல்வாக்கினுட்படுகின்றன. பிற நூல்களைப் போலவோ, அல்லது அவற்றைக் கேலி செய்தோ, உருமாற்றியோ நூல்கள் எழுதப்படுகின்றன. இந்த நூல்கள் அடுத்தடுத்த காலத்தில் தோன்றியவையாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்ற தேவையில்லை. தற்கால இலக்கிய வகைகளை விளக்கும்போது, ஒருவர் மிகச் செல்வாக்குப் பெற்ற ஒரு குறிப்பிட்ட நூலையோ ஆக்கியோனையோ முதலிற் கொண்டு தொடங்கி, அவ்விலக்கியத்தின் எதிரொலிகள் பிற இலக்கியங்களில் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதைக் காண்பது சிறப்பாக அமையும். எலியட், ஆடன், பிரெளஸ்ட், காவ்கா போன்ற எழுத்தாளர்களது இலக்கியப் பயனை இதற்குக் கொள்ளலாம்.

இலக்கிய வகை பற்றிய கொள்கைக்குரிய சில இன்றியமையாப் பகுதிகளைக் குறிப்பிட விரும்புகிறோம். ஒருவேளை, நாம் வெறும் வினாக்களையும், நிறுவப்பெறாத ஆய்வு நிலைகளையும் மட்டுமே கூறுவதாக அமையலாம். வளர்ச்சியுற்ற இலக்கியத்

தோடு பழங்கால இலக்கியத்திற்குரிய (பேச்சு இலக்கியம், நாடோடி இலக்கியம்) தொடர்பைப் பற்றி அறிய ஒருவர் ஆர்வம் கொள்ளலாம். ரஷிய புற அமைப்பாளரான ஷிலோ வெஸ்கி (Shklovsky) தாழ்ந்த இலக்கிய வகைகளைத் தூய்மை செய்து அமைப்பதன் மூலமாகவே, புதிய கலை அமைப்புகள் உருவாகின்றன என்று கொள்கிறார். டாஸ்டோ வெஸ்கியின் நாவல்கள், குற்றவாளிகளைப் பற்றி எழுதப்பெற்ற நாவல்களையும் உணர்ச்சி நாவல்களையும் உயர்ந்த நிலையில் அமைத்து எழுதியவையேயாகும். புஷ்கின் எழுதிய உணர்ச்சிப் பாடல்கள் நினைவேடுகளில் அமைந்திருந்த கவிதைத் துணுக்குகளினின்று கொள்ளப்பெற்றவை. பிளாக் (Blok) எழுதிய கவிதைகள் நாடோடிப் பாடல்களிலிருந்து தோன்றியது. மேயாக்ஸ்கா வெஸ்கியின் (Mayakovsky) கவிதைகள் கேலிக் கவிதைகளினின்று எழுந்தவை என்பது இவர் கருத்து. ஜெர்மனியில் பெர்தோல்டும் (Berthold) ஆங்கில நாட்டில் ஆடனும் மக்களிடையே பெருவழக்காக நிலவிய கவிதையைச் சிறந்த இலக்கியமாக மாற்ற வேண்டுமென்று முயன்றவர்கள். இலக்கியம் எப்போதும் தன்னிலையைச் சீரமைத்துக் கொள்வதன் மூலம் தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்வது தேவை என்ற கருத்தே இது. இதை ஒத்த கருத்தை ஆண்ட்ரி ஜோல்ஸ் (Andre Jolles) கொண்டுள்ளனர். இவர், சிக்கலான அமைப்புப் பெற்ற இலக்கியங்கள் எளிய இலக்கிய அமைப்புகளினின்று வளர்கின்றன என்று வலியுறுத்துகிறார். பழங்காலத்திலுள்ள இலக்கிய வகைகளையோ அல்லது ஆரம்ப இலக்கிய வகைகளையோ தொகுத்து அமைத்து, அதனின்றி பிற்காலத்தில் தோன்றிய இலக்கிய வகைகள் அனைத்தையும் ஒருவர் காண இயலும். ஜோல்ஸ் (Jolles), அவை புராணம், விடுகதை, முதுமொழி, நினைவு கட்டுக்கதை, நகைச்சுவை முதலியனவாகக் கண்டார். நாவலின் வரலாறு இத்தகைய வளர்ச்சியை ஒத்தமைந்துள்ளதாகத் தோன்றுகிறது. பாமிலா (Pamela), டாம் ஜோன்ஸ், டிரிஸ்ட்ரம் ஷாண்டி போன்ற படைப்புகளில் அமைந்த முதிர்ச்சி நிலையை யடையும் முன்னர், கடிதம், குறிப்பேடு, பயண ஏடு (அல்லது கற்பனைப் பயணம்), நினைவேடு, பதினேழாம் நூற்றாண்டு பாத்திரம், கட்டுரை, அதுபோன்றே இன்பியல் நாடகம், காப்பியம், உணர்ச்சிக் கதை போன்ற எளிய வடிவங்களில் நாவல் அமைந்துள்ளது.

மற்றொரு வினா இலக்கிய வகைகளின் தொடர்ச்சி பற்றி எழுகிறது. பிரனெட்டியர் (Brunetiere) தமது அரைகுறையான

உயிரியல் கொள்கையினின்று பரிணாமத்தைக் கொண்டு சில குறிப்பிட்ட முடிவுகளுக்கு வந்தார். அவர் கருத்துப்படி, இலக்கிய வரலாற்றில் பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஆலய மேடைச் சொற்பொழிவே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு உணர்ச்சிப் பாடலாக மாறியது. இதனால் இலக்கிய வரலாற்றில் இடர்ப்பாட்டை ஏற்படுத்திவிட்டார் என்பது பொதுவான கருத்து. ஹோமரது காப்பியங்களை வேவர்லியின் (Waverly) நாவல்களோடும் அரசவைக் காலத்தில் யாப்பமைதியோடு பாடப்பெற்ற காதற் பாடல்களோடும் இணைத்து, இவ்வாறு ஆக்குபவர்களது மன நிலையிலும் கற்போரது மனநிலையிலும் அமைந்துள்ள ஒற்றுமை காரணமாகக் காலத்தாலும் இடத்தாலும் வேறுபட்ட இலக்கியங்களைத் தொடர்புபடுத்தும்—தொடக்க நிலைக்கூறுகள் அமைந்த—வான் டிகத்தின் கொள்கை போன்றே இலக்கியப் பரிணாமம் பற்றிய கருத்துத் தோற்ற மளிக்கிறது. இத்தகைய இணைப்பு நிலைகள் இலக்கியப் பிரிவுகளைத் தக்கவாறு விளக்கவில்லை என்பதைக் காட்டுமாறு இவ்வாறு ஒப்புமைப் படுத்துவதினின்றும் அவர் விலகிக் கொள்கிறார். இலக்கிய வகைகளின் தொடர்பையும் ஒருமைப்பாட்டையும் நிறுவுவதற்குச் சில திடமான புற அமைப்புத் தொடர்புகளை உருவாக்க நாம் முயலவேண்டும். துன்பியல் ஓர் இலக்கிய வகையா? துன்பியல் இலக்கியங்கள் தோன்றிய கால கட்டங்கள், தேசத்திற்கேற்ப அவை அமைந்த பாங்குகள் முதலியவற்றை நாம் உணருகிறோம். எடுத்துக்காட்டாக, கிரேக்கத் துன்பியல், எலிசபெத்துக் காலத் துன்பியல், பிரஞ்சு நாட்டில் நிலவிய பண்டைய துன்பியல், ஜெர்மானிய நாட்டில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய துன்பியல் முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவை அனைத்தும் வெவ்வேறு இலக்கிய வகைகளா? அல்லது ஓர் இலக்கிய வகையின் உட்பிரிவுகளா? இவ்வினாக்களுக்கு அளிக்கப்படும் விடை ஓரளவிற்குச் செவ்விய காலத்திலிருந்து தொடர்ந்து வரும் புற அமைப்புத் தொடர்ச்சியையும் ஓரளவுக்கு உள்நோக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. நாம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிற்கு வரும்போது கேள்வி இன்னும் கடினமானதாக அமைகிறது. செக்கோவின் 'செரித் தோட்டம்' (Cherry Orchard), 'கடற் பறவை' (Sea Gull), 'இப்ஸன்' (Ibsen) எழுதிய 'ஆவிகள்' (Ghosts) 'ராஸ்மர் ஷோலம்' (Rosmersholm) 'தலை சிறந்த சிற்பி' (Master Builder) ஆகியவற்றை எவ்வாறு கொள்ளலாம். இவை துன்பியலா? மொழிநடை செய்யுளி

னின்று உரைநடையாக மாறியுள்ளது. துன்பியல் தலைவனைப் பற்றிய கருத்தும் மாறியுள்ளது. அவர்கள் கடந்த காலத்திலுள்ள தலைசிறந்த துன்பியல் இலக்கியங்களை அறிந்திருந்தார்களா? கடந்த காலத்தில் துன்பியல் என்ற பெயர் பெற்று, துன்பியலாகக் கருதி, எழுதப் பெற்ற இலக்கியங்களோடு ஒத்த தற்காலத் துன்பியல் இலக்கியங்களைப் படைக்க வேண்டும் என்றுதான் இப்பின், செக்கோவ் போன்றோர் எண்ணியிருந்தார்களா? இத்தகைய கேள்விகளை நாம்கேட்க வேண்டியவர்களாகிறோம்.

இந்த வினாக்கள் இலக்கிய வகைக்குரிய வரலாற்றின் தன்மை பற்றிய வினாக்களை நம்முன் தோற்றுவிக்கின்றன. இலக்கிய வகைகளைப் பற்றி ஒரு நுட்பமான வரலாற்றை எழுதுவது இயலாதது என்ற கருத்து ஒருபுறம் நிலவுகிறது (ஏனெனில் ஷேக்ஸ்பியரது துன்பியல்களை சுட்டிக்காட்டு நிலையாகக்கொண்டால், கிரேக்கப் பிரஞ்சு துன்பியல் இலக்கியங்களுக்கு ஏற்புடையதாக அது அமையாது) வரலாற்றுத் தத்துவத்தைக் கொள்ளாத வரலாறு வெறும் காலவரிசையாக மட்டுமே அமையும் என மறுபுறம் விவாதிக்கப் பெற்றது. இருகருத்துக்களும் ஆற்றல்மிக்கவை, எலிசபெத்துக் காலத் துன்பியல் இலக்கியத்தின் வரலாற்றை எழுதும்போது, ஷேக்ஸ்பியர் வரையுள்ள வளர்ச்சியும் அதன் பின் வீழ்ச்சியும் அமைந்தது என்ற கருத்தினடிப்படையில் எழுதலாம் என விடையளிக்கத் தோன்றுகிறது. ஆனால் பொதுவாகத் துன்பியல் வரலாற்றை எழுதும்போது, இரட்டை முறையைக் கொள்ள வேண்டும். அதாவது : துன்பியல் என்றால் என்ன என்பதைப் பொதுவான அடிப்படை அளவு கோலாக வைத்து விளக்க வேண்டும்; காலவரிசை முறைப்படி, ஒரு காலத்தில் ஒரு நாட்டில் நிலவிய துன்பியல் இலக்கியத் துறைக்கும் அதன் பின் அமைந்த நிலைக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகளைக் காணவேண்டும். இந்தத் தொடர்புகளைக் காண்பதோடு, திறனாய்வு நிலையில் இவற்றிடையே அமைந்த சிக்கலான தொடர்புகளையும் இணைத்துச் செல்லவேண்டும் (எடுத்துக் காட்டு: பிரஞ்சுத் துன்பியல் இலக்கியம் ஜோடல்(Jodelie) முதல் ரெசின் வரையிலும் ரெசின் முதல் வால்டயர் வரையிலும் அமைந்ததுள்ள நிலையைக் காணலாம்.)

இலக்கிய வரலாறு, இலக்கியத் திறனாய்வு, இவ்விரண்டிற்கு மிடையே உள்ள இடைத்தொடர்பு ஆகியவை பற்றி இலக்கிய

வகைக் கல்வி இன்றியமையா வினாக்களை எழுப்புகிறது. ஒரு வகுப்பிற்கும் அதனை ஆக்கும் தனிநபர்களுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு, ஒருவருக்கும் பலருக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு, பொதுநிலையின் இயல்பு ஆகியவை பற்றி எழும் தத்துவக் கேள்விகளைக் குறிப்பாக இலக்கியச் சூழல்களில் அமைத்து இலக்கிய வகைக் கல்வி காண்கிறது.

மதிப்பிடுதல்

மதித்தல், மதிப்பிடுதல் என்ற சொற்களை வேறுபடுத்துவது எளிது. வரலாற்றினூடே மக்களினம் பேச்சு இலக்கியத்தையும் எழுத்து இலக்கியத்தையும் மதித்துள்ளது; அதில் ஆர்வங் காட்டியுள்ளது; அதற்கு நன் மதிப்பளித்துள்ளது. இலக்கியம் அல்லது சில குறிப்பிட்ட இலக்கியப் படைப்புகளை மதிப்பிட்டுள்ள திறனாய்வாளர்களும் தத்துவ வல்லுநர்களும் இதினின்று மாறுபட்ட முடிவுக்கு வரலாம். இந்நிலையில், ஒன்றில் ஆர்வங்காட்டும் அனுபவத்தினின்று அதனை மதிப்பிடும் செயலுக்கு நாம் கடந்து செல்கிறோம். சுட்டிக்காட்டு நிலையை வைத்து ஓர் அடிப்படை நிலையை அமைத்தும், பிற பொருட்களோடு ஆர்வத்தோடு ஒப்பிட்டும் ஒரு பொருள் அல்லது ஆர்வத்திற்குரிய தகுதியை நாம் மதிப்பிடுகிறோம்.

மக்களினத்தின் இலக்கிய ஆர்வத்தை விரிவாக விளக்க முயன்றால் நாம் தெளிவாய்க் கூற இயலாது இடர்ப்படுவோம். பாடல், ஆடல், மதச் சடங்கு போன்ற பண்பாட்டுக் துவியலினின்று தோன்றுவதாகத் தோற்றமளிக்கும் இலக்கியம், தற்காலப்பொருளில் இவற்றினின்று மிக நிதானமாகவே எழுகிறது. இலக்கியத்தோடு மனிதன் கொண்ட தொடர்பை நாம் விளக்க வேண்டுமானால், அதனைப் புகுத்தாய வேண்டும். மக்கள் எதற்காக இலக்கியத்தை மதித்தனர்? அவர்கள் இலக்கியத்தில் எத்தகைய மதிப்பும் பயனும் ஆர்வமும் கண்டனர்? இதற்கு நாம் பலவாறு விடையளிக்கலாம். ஓரேஸ் தொகுத் துரைத்த மகிழ்வு—பயன் என்ற தொடரை நாம் பலவாறு மொழி பெயர்க்கலாம். பொழுதுபோக்கு—கல்வி எனவோ, விளையாட்டு—வேலை எனவோ, முடிவான பயன்—கருவிநிலைப் பயன் எனவோ, கலை—பிரசாரம் எனவோ, கலைக்காகவே அமைந்த கலை—சமுதாயம், சடங்கு, பண்பாடு ஆகியவற்றை இணைக்கும் கலை எனவோ, பலவாறு நாம் கூறலாம்.

எவ்வாறு மனிதன் இலக்கியத்தை மதிக்கவேண்டும் மதிப்பிட வேண்டும்? இதற்குரிய அளவு நிலைகள் எவை? என்று வின

வினாஸ் நாம் சில விளக்கங்களை அளிக்கவேண்டும். இலக்கியம் எத்தன்மையுடையதாக இருக்கிறதோ அதற்காக மக்கள் இலக்கியத்தை மதிக்கவேண்டும். அதனுடைய இலக்கியப் பயன்—அளவால் அதை மதிப்பிடவேண்டும். இலக்கியத்தின் இயல்பு, பயன், மதிப்பீடு ஆகியவை நெருங்கிய தொடர்புடையவையாக அமைவது தேவை. ஒரு பொருளின் பயன்—அதாவது அதன் வழக்கமான அல்லது மிகச் சிறப்பான அல்லது தக்க பயன்—அதன் இயல்பிற்கும் (அல்லது அமைப்பிற்கும்) ஏற்ப அமைந்த பயனாகவே இருக்கவேண்டும். அதன் இயல்பு அதன் ஆற்றலில் அடங்கியுள்ளது. அதன் செயலில் அதன் பயன் அடங்கியுள்ளது. அது எதைச் செய்ய இயலுமோ அதுவே யாகும். அது எதுவோ அதனையே அது செய்ய இயலும்; செய்யவேண்டும். பொருட்கள் எவ்வியல்புடையனவாக இருக்கின்றனவோ, அவை எவற்றை ஆற்ற இயலுமோ அதற்காக நாம் அவற்றை மதிக்க வேண்டும். அப்பொருட்களோடு ஒத்த இயல்பும் பயனும் படைத்த பிறபொருட்களோடு ஒப்பிட்டு அவற்றை நாம் மதிப்பிட வேண்டும்.

இலக்கியத்திற்குரிய தரத்தையும் தகுதியையும் வைத்தும் நாம் அதனை மதிப்பிட வேண்டும். இலக்கியத்திற்குரிய இயல்பு என்ன? இலக்கியத்தை இலக்கியமாகக் காணும் நிலையில் அதன் இயல்பு என்ன? எது தூய இலக்கியம்? இவ்வாறு வினாக்களை அடுக்கிச் செல்லும் நிலை, ஒரு சில பகுப்பாய்வுகளும் வகுத்து வரையறுக்கும் நிலைகளும் தேவை என்பதைக் காட்டுகின்றது. இதற்கு விடை, 'தூய கவிதை'—புனைவியல்—பற்றிய கொள்கைகளாக அமைகின்றது. ஆனால் நாம் இக்கருத்துக்களுக்கு ஏற்பக் கவிதையின் தூய்மைபற்றி வலியுறுத்த முயன்றால் காட்சிகளைக் கண்முன் காட்டும் திறன் பெற்ற அணியும் இன்றோசையும் கலந்தமைத்த கலவைநிலையை ஒவியத்திற்கும் இசைக்கும் உரியது என்று பகுக்கவேண்டும். அப்போது கவிதை மறைகிறது.

கவிதையின் தூய்மை பற்றியெழும் இத்தகைய கொள்கை இலக்கியத்தைப் பகுத்தாயும் பல கூறுகளில் ஒன்றாகும். இலக்கியத்தின் அமைப்பு, பயன் முதலியவற்றை முதலில் கொண்டு தொடங்குவதால் நாம் நன்கு செயலாற்ற இயலும். எந்தெந்தக் கூறுகள் அமைந்துள்ளன என்பதன்று கேள்வி; அவை

எவ்வாறு இணைந்தமைந்துள்ளன, எப்பயனுடையதாக அமைந்துள்ளன, ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பு இலக்கியமா இலக்கியமன்று என்பதை எது திட்டம் செய்கின்றது என்பவையே ஆய்வுக்குரியவை. இலக்கியத்தின் தூய்மை பற்றிய கொள்கையை ஆதரித்த சில பழைய ஆதரவாளர்கள் தங்களது சீர்திருத்த முனைப்பால் ஓர் இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள அறக்கருத்துக்களையும் சமூகக் கருத்துக்களையும் “அறிவூட்டும் வன்மை” என்று வேறுபடுத்தினர். ஆனால் இலக்கியத்தோடு ஒன்றிக் கலந்த பாத்திரங்கள், பின்னணி முதலிய “பொருட்கள்” போன்று இலக்கியத்தோடு இணைந்த பகுதிகளாகப் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ள கருத்துக்களால் இலக்கியம் தூய்மை இழப்பதில்லை. எவற்றை அகற்றி இலக்கியம் தன்னைத் தூய்மை செய்ய வேண்டும் எனத் தற்காலக் கொள்கை கருதுகின்றது என்று வினவினால், இலக்கியம் செயல் நோக்கும் அறிவியல் நோக்கும் அற்றதாக அமையவேண்டும் என விரும்புகின்றது எனலாம். (செயல் நோக்கு, பிரசாரத்தையும் ஒரு குறிப்பிட்ட செயலுக்கு நேராக உடனடியாகத் தூண்டுவதையும் குறிக்கிறது. அறிவியல் நோக்கு செய்திகள், கருத்துக்கள் ஆகியவற்றை அளிப்பதையும் அறிவை வளர்ப்பதையும் கருத்தில் கொண்டுள்ளது.) இவற்றை அகற்ற வேண்டும் என்று கூறுவதால், நாவலிலோ கதையிலோ இந்தக் கூறுகள்—அதாவது இலக்கியச் சூழலினின்று பிரிக்கும்போது நடைமுறையிலும் அறிவு நிலையிலும் கொள்ளத்தக்கதாக அமையும் கூறுகள்—அமையவில்லை என்பது பொருளன்று. மேலும் ஒரு தூய கவிதையைத் தூய்மை அற்ற நிலையில் வாசிக்கமுடியாது என்ற நிலையும் இல்லை. எல்லாப் பொருளையும் தவறுதலாகப் பயன்படுத்த முடியும் அல்லது தக்கவாறு பயன்படுத்தாமலிருக்கலாம்; அதாவது, அதன் இயல்புக்கு ஏற்ற பயனைக் கொள்ளாமலிருக்கலாம். எதைப்போல எனின்,

“ஆலய இசையை அனுபவித்தற் கன்றி
அறவுரை கேளாதமரும் தொழுகையாளர் போல்”

[As some to church repair
Not for the doctrine but the music there.]

கோகலின் ‘மேலங்கி’ (The Cloak) ‘இறந்த ஆன்மாக்கள்’ (Dead Souls) போன்ற இலக்கியங்கள் எழுதப் பெற்ற காலத்தில் அறிவுடைத் திறனாய்வாளர்கள்கூட அதனைப் பிழைபட வாசித்தனர். இவை பிரசார இலக்கியங்கள் என்ற கருத்து நிலவியது. இவ்

விலக்கியங்களின் பகுதிகளையும் கூறுகளையும் பிரித்து, அதன் அடிப்படையில் விளக்கப்பெற்ற இக்கருத்தோடு, இவ்விலக்கியங்களின் விரிவான இலக்கிய அமைப்பையும், வஞ்சப்புகழ்ச்சி, நகையாடிப் போலி செய்தல் (Parody), சொல் விளையாட்டு, ஒப்புப் போலி, கிண்டல் செய்தல் போன்ற சிக்கலான உத்திகளையும் பொருத்திக் காண்பது இயலாது. நுண்கலைகளையும் இசையையும் போன்று, அனுபவத்தை அளிக்கும் முதன்மையான பயன் இலக்கியத்திற்கு உண்டு.

இவ்வாறு இலக்கியத்தின் பயனை விளக்கியதால் நாம் எதையாவது நிலை நாட்டினோமா? ஒரு பொருளில், முருகியல் செய்தி முழுவதும் இரு கருத்துக்களிடையே அமைந்துள்ளதாகக் கூறலாம். ஒன்று, தனித்த வரையறுக்க இயலாத முருகியல் அனுபவத்தை வலியுறுத்துகிறது. (தனித்த ஆட்சி பெற்ற கலை உலகம்). மற்றொன்று, கலையை அறிவியலுக்கும் சமுதாயத்திற்கும் உரிய கருவியாக அமைக்கிறது. அதோடு, அறிவுக்கும் செயலுக்கும் இடையிலும் அறிவியலும் தத்துவமும் ஒரு புறமும் அறமும் அரசியலும் மறுபுறமுமாக அமைய, இவற்றிற்கிடையிலும் அமைந்த முருகியற் பயன் என்ற மூன்றாம் நிலையை மறுக்கிறது. முடிவான அறுதியிடப்பட இயலாத முருகியல் பயன் இல்லை என்று கூறுவதால், கலைப்படைப்பு மதிப்பற்றது என்ற முடிவுக்கு ஒருவர் வரத் தேவையில்லை : கலைப்படைப்பு அல்லது கலையின் பயன்களை ஒருவர் பிரித்து, உண்மையான, முடிவான பயனீடுகளின் தொகுதி என்று ஏற்கப்பெற்றவற்றினிடையே, பங்கிடலாம். சில தத்துவ வல்லுநரைப் போன்று அவர் கலையைப் புராதன அறிவாகவும் தாழ்ந்த தர அறிவாகவும் கொள்ளலாம். அல்லது சில சீர்திருத்த வல்லுநரைப்போன்று, செயற்பாட்டைத் தூண்டும் பயனை வைத்துக் கலையை மதிப்பிடலாம். கலையின் பயனைக்—குறிப்பாக இலக்கியத்தின் பயனை—அவற்றின் உள்ளடக்கம் அனைத்தையும் சிறப்பற்ற அனைத்தையும் தம்முள் அடக்குவதிலும் காணலாம். ஆசிரியர்களும் திறனாய்வாளர்களும் படைப்பின் உருவாக்கத்திலும் பொருள் விளக்கத்திலும் அமையும் தங்கள் திறன் பற்றிக் கொள்ளும் பெருமையைவிட இலக்கியத்தில், யாவையும் உள்ளடக்கும் நிலையில் பெருமை பாராட்டுகின்றனர். அறிவியல் தத்துவ உண்மைகளைவிடப் பரந்த, ஆழ்ந்த, தனிப்பட்ட உண்மையைக் கலைப்படைப்பு கொண்டுள்ளது என்ற உறுதியை அது இலக்கிய உள்ளத்

திற்கு வழங்குகிறது. சமயம், தத்துவம், பொருளாதாரம், கலை போன்ற மதிப்புடைய இத்துறைகள் ஒவ்வொன்றும் உயரிய நிலையில், பிற துறைகளிலுள்ள சிறந்த உண்மையான அம்சங்கள் அனைத்தையும் தத்தமக்கு உரியது என உரிமை பாராட்டினாலன்றி, இத்தகைய பெருமித உரிமை நிலைகளை நாம் அரண் செய்ய இயலாது. நுண் கலைகளில் ஒன்றாக இலக்கியத்தைக் கொள்வது, அதன் நிலையைத் தாழ்த்துவதும் அதற்கு வஞ்சனை செய்வதுமாகும். எனச் சில இலக்கிய ஆதரவாளர்கள் கருதுகின்றனர். அறிவின் உயரிய வடிவாகவும் அறச் சமுதாயச் செயற்பாட்டின் ஓர் உருவமாகவும் இலக்கியம் கருதப் பெற்றது. இவற்றை இலக்கியத்தினின்று அகற்றுவதால், அது தன் கடப்பாட்டையும் மதிப்பையும் இழந்து விடாதா? ஒவ்வொரு துறையும் (அது பரந்த தேசமாயினும் தன்னலம் நாடும் தன்னுறுதி பெற்ற தனி மனிதனாயினும்) அதன் அயல் துறையும் எதிர்த்துறையும் அதற்குரியதாக அளிக்கும் உரிமை களைவிட, அதிகமாக உரிமை பாராட்ட வேண்டாமா?

முருகியல் நிலையில், இலக்கியத்தை ஒரு நுண்கலையின் நிலையில் பொருத்தமாக அமைக்க முடியும் என்பதைச் சில இலக்கியப் பரிந்துரையாளர்கள் மறுத்துரைப்பர். வேறு சிலர் முருகியல் பயன் அல்லது முருகியல் அனுபவம் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு தன்னிகரற்ற நிலையைச் சுட்டி நிற்கின்றனவோ அவ்வளவுக்கு அவற்றைப் பற்றிய கருத்துக்களை ஏற்க மறுப்பர். முருகியல் அனுபவம் அல்லது இத்தகைய அனுபவத்தை அளிக்கும் இயல்பமைந்த முருகியல் பொருட்கள் அல்லது தன்மைகளாலான, பிறவற்றைச் சாராது தனித்து அமையும் ஒரு பரப்பு உண்டா?

கான்றின் காலத்திற்குப் பின்னர், தத்துவ வல்லுநர்களும் கலை பற்றி ஆர்வம் காட்டும் பிறரும், இலக்கியம் உட்பட்ட நுண்கலைகளுக்கு ஒரு தன்னிகரற்ற பண்பும் பயனும் உண்டு என்பதை ஏற்றுக் கொள்கின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, “கலைத் தன்மைகளைப் பிற புராதனமான தன்மைகளின் நிலைக்கு அறுதியிட்டுக் குறைத்துவிட இயலாது” என்று தியோடர் கிரீன் கூறுகிறார். மேலும் அவர், ஒரு படைப்பின் கலைத் தன்மையின் தன்னிகரற்ற பண்பை உள்ளுணர்வினால் மட்டுமே அறிய இயலும்; அதனை ஒருகால் எடுத்துக் காட்டிச் சுட்டலாம்; ஆனால் அதனைத் தெளிவுபடுத்தவோ விளக்கியுரைக்கவோகூட இயலாது என்கிறார்.

முருகியல் அனுபவத்தின் தன்னிகரற்ற பண்புபற்றி, தத்துவ வல்லுநர்களிடையே பெரும் கருத்தொற்றுமை நிலவுகிறது. கான்ற், தமது 'முடிவு கூறும் திறனாய்வாள'னில் (Critique of Judgement) கலையின் நோக்கமற்ற நோக்கத்தையும் (செயலுக்கு நேராக வழி நடத்தாத நோக்கம்) ஒட்டப்பெற்ற அல்லது பொருத்தப்பெற்ற அழகைவிடத் தூய அழகிற்குரிய முருகியல் சிறப்பையும், அனுபவிப்பவனது பற்றற்ற தன்மையையும் (உள உணர்வுக்காக அமைக்கப்பெற்றவற்றைத் தனக்கே உரியதாக அல்லது தன் வயப்படுத்த அல்லது புலனுணர்வாகவும் செயலாகவும் ஆக்க விரும்பாத தன்மை) வலியுறுத்துகிறார். அகமகிழ்வும் ஆர்வமும் தரும் தன்மையினை உணர்வதே முருகியல் அனுபவம் என்று தற்காலக் கொள்கையாளர் உரைக்கின்றனர். இவ்வனுபவம் முடிவான பயனுடையது; அதோடு, பிற முடிவார்ன பயன்களுக்கும் ஏனையவற்றிற்கும் ஒரு மாதிரியாகவும் முன் சுவையாகவும் அமைகிறது. அது உணர்வோடு தொடர்புடையது; (இன்ப-துன்பம் உணர்ச்சி மயமான வெளியீடு சிந்தனையைப் பொருள் நிலைப்படுத்தி இணைக்கிறது). ஒரு கலைப் படைப்பில் உணர்வுகளுக்கு இணையான பொருள் நிலை உண்டு. அது புனைநிலைச் சட்டக் கூட்டினுள் அமைவதாலும் ஒன்றை ஒட்டிப் படைக்கப் பெறும் தன்மையாலும் புலனுணர்வினின்றும் அதனைச் செயற்படுத்தும் நிலையினின்றும் அகன்று அமைகிறது. தனது தன்மைகளால் நமக்கு ஆர்வம் ஊட்டுவதே முருகியல் பொருள். அதனைச் சீரமைக்கவோ, பொருத்தி அமைக்கவோ தன் வயப்படுத்தவோ நாம் முயல்வதில்லை. முருகியல் அனுபவம் ஒருவகை ஆழ்ந்த சிந்தனை. தன்மைகளையும் தன்மைகளாலான அமைப்புகளையும் விருப்புடன் கருத்தில் கொள்ளும் நிலை, நடைமுறையும் பழக்கமும் இவ்வனுபவத்திற்குப் பகையாக அமைகின்றன. நடைமுறை வகுத்த பாதையில் பழக்கம் செயற்படுகிறது.

(கலைப் படைப்பு, முருகியல் அனுபவத்தை எழுப்பும் ஆற்றல் பெற்ற ஒரு முருகியல் பொருள்.) முருகியல் அடிப்படை நிலையை முற்றிலும் கொண்டு நாம் இலக்கியப் படைப்பைத் திறனாய் இயலுமா? அல்லது டி. எஸ். எலியட் கூறுவது போன்று இலக்கியத்தின் இலக்கியத் தன்மையை முருகியல் அடிப்படை நிலையை வைத்தும் இலக்கியத்தின் சிறப்பை முருகியல் அல்லாத பிற அடிப்படை நிலைகளை வைத்தும் மதிப்பிட வேண்டியது தேவையா? டி. எஸ். எலியட்டின் முதல் முடிவை இரண்டாக்க

வேண்டும். ஒரு குறிப்பிட்ட சொல் அமைப்பை வைத்து நாம் இலக்கியத்தை (கதை, கவிதை, நாடகம் என) வகை செய்கிறோம். அதன் பின்னர் அது சிறந்ததா அன்று என்று—அதாவது முருகியல் அனுபவத்திற்குத் தகுதியுடையதாக அமைந்த அதன் தரம்பற்றி—வினவுகிறோம். இலக்கியச்சிறப்புபற்றிய வினா, அளவுநிலைகள், சுட்டிக்காட்டு நிலைகள் ஆகியவற்றை நம் கவனத்திற் படுமாறு உருவாகின்றது. முருகியல் திறனாய்வுக்கெனத் தம்மை அமைத்துக்கொண்ட தற்காலத் திறனாய்வாளர்கள் ‘புற அமைப்பாளர்’ என அழைக்கப்படுகின்றனர். இவ்வாறு அவர்கள் தங்களைத் தாங்களே அழைக்கின்றனர்; அல்லது, பிறரால் (இகழ்ச்சியாக) அழைக்கப்படுகின்றனர். இந்தச் சொற்றொடர் இதற்கினமான ‘புற அமைப்பு’ என்ற சொற்றொடரைப் போன்றே பொருள் மயக்கம் உடையது. நாம் புற அமைப்பு என்ற தொடரை இங்குப் பயன்படுத்தும்போது, ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் முருகியல் அமைப்பை, அதாவது அதனை இலக்கிய மாக்கும் நிலையைச் சுட்டப் பயன்படுத்துகிறோம். புற அமைப்பு-உட்பொருள் என இரு கூறுக்குவதற்குப் பதில் நாம் ‘பொருள்’ (Matter) பற்றியும் பின் பொருளை முருகியல் நிலையில் அமைக்கும் புற அமைப்புப் பற்றியும் சிந்திக்கவேண்டும். சிறந்த வெற்றி பெற்ற கலைப் படைப்பில், பொருட்கள் புற அமைப்பில் முற்றிலுமாக ஒன்றுபடுத்தப் பெற்றிருக்கும். எது ‘உலக’மோ அது மொழியாக அமையும். இலக்கியத்தின் ‘பொருட்கள்’ ஒரு நிலையில் சொற்கள்; மற்றொரு நிலையில் மனிதனது பழக்க வழக்கம், அனுபவம்; பிறிதொரு நிலையில் மனிதனது கருத்துக்களும் ஆகும். இவை அனைத்தும்—மொழியும் உட்பட—பிற நிலைகளில் கலைப் படைப்பிற்குப் புறம்பே நிலவும். ஆனால் ஒரு சிறந்த கவிதை அல்லது நாவலில் அவை முருகியல் நோக்கின் ஆற்றலால் பல நிலைத் தொடர்புடையனவாக ஆக்கப்படுகின்றன.

- 7 -

முற்றிலும் ‘புற அமைப்பு’ அடிப்படை நிலையை வைத்து இலக்கியத்தைத் தக்கவாறு திறனாய் இயலுமா? இதற்கொரு விடை காணலாம்.

ரஷிய புற அமைப்புக் கொள்கை அடிப்படையாகப் பயன்படுத்தும் அஸ்திவார நிலை, முருகியல் திறனாய்வினும் இடம் பெறுகிறது. அது புதுமை அல்லது வியப்பு ஆகும். மொழியிலுள்ள பழக்கமான சொற்கள் உடனடியான உணர்வைத்

தூண்டுவதில்லை; சொற்கள் சொற்களாகக் கேட்கப்படுவதில்லை. அவற்றின் இரட்டைக் குறிப்பு நுட்பமாக விளக்கப்படுவதில்லை. பழகிய, முன்னர் அமைந்த மொழிக்கு நேராக நாம் முன்னர் அடைந்த உணர்வையே அடைகிறோம். இரண்டுமே முன் சென்ற வழியிலேயே செல்கின்றன. இதனால் நமக்குச் சோர்வு தோன்றுகிறது. சொற்கள் புது நிலையில், வியப்பூட்டும் நிலையில் அமைக்கப்படும்போது மட்டுமே நாம் அவற்றையும் அவை குறித்து நிற்பவற்றையும் உணர்கிறோம். (வாசகர் காணுமுன் மொழியை வழக்கிழந்த பண்டைய மொழியின் நிலையிலோ அல்லது இதற்கு மாறாக வழக்கில் அமையாத வருங்கால மொழியின் நிலையிலோ, பண்படாத நிலையிலோ, அமையுமாறு சிதைக்க வேண்டும்). அதாவது மொழி நடையுடையதாக அமையவேண்டும். எனவே விக்டர் ஷிலோவெஸ்கி “புதிதாக்குதல்” “வியப்பூட்டுதல்” எனக் கவிதையைப்பற்றிப் பேசுகிறார். புதுமைக் காலத்திற்குப் பின்னராகிலும் ‘புதுமை’யை அடிப்படை நிலையாகக் கொள்ளும் நிலை விரிந்து பரவியுள்ளது. வாட்ஸ் டன்டன் (Watts Dunton) இதனை “வியப்பின் மறுமலர்ச்சி” என்று அழைத்தார். வேட்ஸ்வொர்த்தும் கால்ரிட்ஜும் ‘புதுமையை அமைக்கும் நிலையில் இரு வேறுபட்ட முறையில் இணைந்து செயல்பட்டுள்ளனர். ஒருவர் பழகிய நிலைக்கு அயல் தன்மையை வழங்க முயன்றார். மற்றவர் வியப்புடைப் பொருளைப் பழக்கமானதாக மாற்றினார். அண்மையில் கவிதைத் துறையில் தோன்றிய இவ்விரு இயக்கங்களும் மொழிப் பழக்கத்தின் காரணமாகத் தானாக அமையும் உணர்வை அகற்றவும் மொழியைப் புதுப்பிக்கவும் (சொற் புரட்சி) உணர்தலைக் கூர்மைப் படுத்தவும் விழையும் ஒரே திட்டத்தைக் கொண்டுள்ளன. புதுமை இயக்கம், குழந்தையை அதன் புத்துணர்வுக்காக ஏற்றி மொழிந்தது. மதிசே (Matisse) ஐந்து வயதுக் குழந்தை காண்பது போன்று ஓவியத்தை அமைக்கப் பயின்றார். பழக்கங்கள் உள உணர்விற்குத் தடையிடுவதால் முருகியல் ஒழுங்கு அவற்றை விலக்குகிறது என பேற்றர் வலியுறுத்தினார். புதுமையே அடிப்படை நிலை. ஆனால் பற்றற்ற உணர்விற்காகவே புதுமையை நாடுகிறோம் என்பதை நாம் நினைவிற கொள்ள வேண்டும்.

இந்த அடிப்படை நிலை நமக்கு எந்த அளவு பயன்படும்? ரஷியர்கள் இதனைக் காலத்திற்கேற்ற நிலையில் பயன்படுத்தினர். “முருகியல் சுட்டிக் காட்டு நிலை அமைவதில்லை, ஏனெனில் அதன்

உயிர்த்தத்துவமே சிதைவதில்தான் அமைகிறது¹⁾ என்று முகரோவெஸ்கி (Mukarovsky) கூறுகிறார். எந்தக் கவிதை மொழி நடையும் புரியாததாகத் தொடர்ந்து அமைவதில்லை. எனவே கலைப் படைப்புக்கள் தம் முருகியற் பயனை இழக்கலாம். பின்னர், மிகப்பழக்கமான நிலை பழக்கமற்றதாக மாறும்போது இழந்த முருகியல் பயனைத் திரும்பப் பெறலாம் என்று அவர் விவாதித்தார். குறிப்பிட்ட கவிதைகளை எடுத்துக் கொண்டால் அவற்றின் பயனைத் தற்காலிகமாகப் பயன்படுத்துவதற்கு அது என்ன என்பதை அறிவோம். சில காலத்திற்குப் பின்னர் நாம் அக்கவிதைகளைக் கருத்தில் கொள்ளலாம். அல்லது அக்கவிதைகளை முழுவதும் பயன்படுத்தி விட்டதாக எண்ணலாம். எனவே இலக்கிய வரலாற்றுப் போக்கில் சில கவிஞர் மறுபடியும் புரிய இயலாதவர்களாக மாறுகின்றனர். பிறர் நமக்குப் பழக்கமானவர்களாக நிலவுகின்றனர்.

தனிப்பட்ட நிலையில் ஒரு கலைப் படைப்பைத் திரும்பத் திரும்பக் கற்கும் நிலை பற்றிப் பேசியபோது நாம் மற்றொரு அடிப்படை நிலையை ஏற்கெனவே சுட்டி விட்டோம். ஒரு கலைப் படைப்பைக் கற்கும் ஒவ்வொரு முறையும் அதில் புதிய பொருளைக்காண்கிறோம் என்று கூறும்போது, நாம் ஒரேவகையைச் சார்ந்த பொருட்களை மிகுதியாகப் பெறுகிறோம் என்ற கருத்தில் கூறுவதில்லை. புதிய பொருள் நிலைகளையும் புது மாதிரித் தொடர்புகளையும் கருத்திற் கொண்டே பேசுகிறோம். கவிதை அல்லது நாவல், பல நிலைகளை ஒருங்கே கொண்டு அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காண்போம். தொடர்ந்து பாராட்டப் பெறும் ஷேக்ஸ்பியர் அல்லது ஹோமர் போன்றோரது படைப்புகள் பல பயன்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும் என நாம் ஜார்ஜ் போயஸ்டன் முடிவுக்குவருகிறோம். இவற்றின் முருகியற் பயன் வளமானது; ஒவ்வொரு காலத்திற்கும் உயர்ந்த மனநிறைவை வழங்கும் திறம் பெற்ற ஒன்று அல்லது பல நிலைகளைத் தன் அமைப்பினுள் அடக்குவது. ஆனால் இத்தகைய படைப்புகள் படைக்கப் பெற்றபோதும் வளமுடையனவாகக் கருதப் பெற்றிருக்க வேண்டும். எனவேதான் அதன் எல்லா அடுக்குகளையும் தொகுதிகளையும் தனி மனிதனைவிடச் சமுதாயத்தால் உணர்ந்து கொள்ள முடிந்தது. ஷேக்ஸ்பியரின் படைப்பில் சாதாரணத் தணிக்கையாளனுக்கு ஒரு கதைத் திட்டம் அமைந்திருக்கும். சிந்தனை ஆழம் மிக்கவனுக்குப் பாத்திரங்களும் அவற்றிடையே

நிகழும் போராட்டங்களும் அமைந்துள்ளன. இலக்கியச்சிந்தனை யுடையவனுக்குச் சொற்களும் சொல்லமைப்புகளும் அமையும். இசை உணர்வு மிக்கவர் அதில் ஒத்திசைவை உணரலாம். ஆழ்ந்த அறிவும் உணர்வும் பெற்ற தணிக்கையாளன் அதில் நிதானமாகப் பொருள் தன்னை வெளியிடுவதை உணர்ந்து கொள்ளவியலும். கற்பனை ஒருமைப்பாடும் ஒன்றி இயைந்து அமைந்த பொருளின் தொகையும் (பல்வேறு வகை) ஆகிய உள்ளடக்கமே நமது அடிப் படை நிலை. புற அமைப்பாளரது திறனாய்வுப்படி, கவிதை எவ்வளவு செறிந்தமைந்துள்ளதோ அவ்வளவிற்கு அதன் மதிப்பு உயரும். இவர்கள் நடைமுறையில், பொதுவாக விளக்கத் தேவையான, விளக்கக் கடினமான, சிக்கல் நிறைந்த, அமைப்புக் கொண்ட கவிதைகளையே கருத்தில் கொள்கின்றனர். உட்செறிவு ஒரு நிலையிலோ பல நிலைகளிலோ அமையலாம். ஹாப்கின்ஸின் படைப்புகளில் சொல்வண்ணம், சொல்லமைப்பு, யாப்பு என்றின்ன நிலைகளில் இதனைக் காணலாம். இதற்குப் பதிலாக உருவகநிலை, அடிப்படைப் பொருள், தொனி, கதைத் திட்டம் என்ற நிலைகளிலும் உட்செறிவு அமைவதுண்டு. உயர்ந்த மதிப்புடைய கவிதைகள் உயர்ந்த நிலைகளிற் செறிவு பெற்று அமைந்திருக்கும்.

குறிப்பாகக் கருத்துக்களையும் பாத்திரங்களையும் சமுதாய உளவியல் அனுபவ வகைகளையும் கருத்திற் கொண்டே நாம் பொருட்களின் 'பல்வேறு வகை' பற்றிப் பேசுகிறோம். எலியட், 'நுண்ணுணர்வுக் கவிஞர்'களில் (Metaphysical Poets) அளித்த புகழ்பெற்ற சான்றுநிகழ்வை இங்குக் குறிப்பிடுவது தகும். கவிஞனின் உள்ளம் எப்போதும் பல்வேறுபட்ட அனுபவங்களைக் கலந்தவாறே அமைகிறது என்பதை விளக்குவதற்காக, அன்பில் ஆழ்ந்தவாறே ஸ்பிளேனாசாவின் நூலைக் கற்கும் கவிஞன் கையச்சடிக்கும் ஒலியைக் கேட்டவாறே சமைக்கும் உணவின் மணத்தை நுகரும் போது, அவனது உள்ளத்தில் உருவாகும் கலவை நிலையைக் கற்பனை செய்து விளக்குகிறார். அவர், டாக்டர் ஜாண்சன் இதே கலவை நிலையை, இசைந்திணைந்த முரண்பாடு என்று விளக்குகிறார். அவர் இம்முறையின் வெற்றியை விடத் தோல்வியையே கருத்திற் கொண்டு, மிக வேறுபட்ட கருத்துக் கள் வலிந்து கூட்டப்படுகின்றன என்கிறார். நுண்ணுணர்வின் ரைப் பற்றிப் பின்னர் எழுதிய ஜார்ஜ் வில்லியம்சன் (George Williamson) இம்முறையின் வெற்றிகளையே பெரிதும் தலிப்

படுத்தி அளிக்கிறார். ஓர் உண்மையான கலவை நிலையை அளிப்பதால் கவிதையின் மதிப்பு, அதன் பொருட்களின் வகை வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப உயரும் என்பதே இங்கு நாம் சுட்டும் கொள்கை நெறி.

‘முருகியல் பற்றிய மூன்று சொற்பொழிவு’களில் (Three Lectures on Aesthetics) பசாங்கே (Bosanquet) எனிய அழகை, சிக்கலும் உணர்ச்சி விசையும் பரப்பும் பெற்ற கடின அழகினின்று வேறுபடுத்துவார். (இன்னோசை, மகிழ்வளிக்கும் காட்சி-உருவங்கள், கவிதைப் பொருள் போன்று) எனிதில் அடையக் கூடிய பொருட்களின் வாயிலாக அமைக்கப்பெற்ற அழகு எனிய அழகு. துயர்தருபவை, அருவருப்பானவை, அறநிலையின, பயிற்சி நிலையின என்பன போன்ற பொருட்களில் கடின அழகு அமைகிறது. இப்பொருட்களினின்று பிழிந்தெடுக்கப் பெற்ற அழகு, இப்பொருளின் நிலையில் அமையும்போது, வயப்படாதவை. இவ்வேறுபாடு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் அழகிய யதற்கும் விழுமியதற்கும் இடையிலமைந்த வேறுபாட்டில் நிழலிடுகிறது. விழுமிய (கடின) அழகும் இயல்பு நிலை அழகும் முருகியல் பண்பற்றதை முருகியல் பண்புடையதாக்குகிறது. துன்பியல் தோன்றி துன்பநிலையினை வெளியிடும் வடிவமாக அமைகிறது. இது போன்றே இன்பியல் அருவருப்பான நிலையைத் திறம்படச் சித்திரிக்கிறது. எனிய அழகு நிலைகள் அவ்வவற்றின் பொருட்களிலும் வடிவங்களிலும் உடனடியாகப் பொருந்துபவை. கடின அழகு, வெளியீட்டு வடிவங்களில் ஒன்று.

முழு நிலை பெற்ற கலைக்கும் சிறந்த கலைக்கும் எவ்வாறு ஒத்த நிலை அமைய இயலாதோ அது போன்றே கடின அழகையும் கலைச்சிறப்பையும் சமமானவை என்று கருதல் இயலாது. கலைப்படைப்பின் அளவு அல்லது நீட்சி முக்கியமானதே; ஆனால், அது கலைப்படைப்பின் செறிவையும் உணர்ச்சி விசையையும் பரப்பையும் மிகுவிக்கத் துணைபுரிவதிலேயே அதன் சிறப்பு அமைந்துள்ளதேயன்றி, அதன் நிலையில் சிறப்புடையதன்று. பெரும்படைப்பு அல்லது இலக்கிய வகை அளவினைப் பொறுத்தமைகிறது. நவீன செவ்விய கொள்கையாளரைப் போல எளிதாக இந்நிலையைக் கையாள நமக்கு முடியாவிடினும் நாம் அதனை முற்றிலும் விலக்க இயலாது. அதனின்று ஒன்றை

நாம் உறுதியாக அறிந்து கொள்ளலாம். அது யாதெனில் ஒன்றன் நோக்கம் சுருங்கியதாக அமைய வேண்டும். இன்றுள்ள நெடிய பாக்கள் தம் பரப்புக்கு ஏற்ற முருகியற் பயனை அளிக்க வேண்டும். அது முன்னேவிட இப்போது மிகுதியாக இருக்க வேண்டும்.

முருகியலுக்குப் புறம்பான அடிப்படை நிலைகளுக்கு இட மளிப்பதிலும் கலைப்படைப்பின் சிறப்பு அடங்கியுள்ளது எனச் சிலமுருகியல்வல்லுநர் மொழிவர். இவ்வாறு எல். ஏ. ரீட் (L. A. Reid) கலையின் உட்பொருள் பகுதியினின்றே அதன் சிறப்பு அமைகிறது. வாழ்வின் பெரும் பயன்களை வெளியிடும் அளவிற்கேற்பக் கலை சிறப்புடையது என்றார். டி. எம். கிரீன் உண்மையையும் சிறப்பையும் முருகியலுக்குப் புறம்பான, ஆனால் கலைக்குத்தேவையான, அளவு நிலைகளாகக் குறிப்பிட்டார். நடைமுறையில் கிரீனும், குறிப்பாக ரீடும், பசாங்கேயின் கடின அழகிற்குரிய அடிப்படை நிலைக்கப்பால் செல்லவில்லை. எடுத்துக் காட்டாக, சோபிகிளிஸ், தாந்தே, மில்டன், ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற பெருங்கவிஞர்களது பெரும்படைப்புகள், மனிதனது பலவகைப்பட்ட அனுபவங்களின் பெரும் திறனை ஒழுங்குபடுத்தி உள்ளடக்கி நிற்கின்றன. எந்தக் கொள்கையிலாயினும் நடை-முறைப் பயிற்சியிலாயினும் சிறப்பின் அடிப்படை நிலைகள் அல்லது குறிப்புகளுக்குரிய பொதுப் பண்பாக, ஓரளவு ஒத்த அளவும் பொருத்தமும் அமையுமாறு சிக்கலானவற்றைக் கருத்தில் கொள்வதைக் குறிப்பிடுவர். ஆனால் இப்பொதுப் பண்புகள் ஒரு கலைப்படைப்பில் தோன்றும் போது, ஒரு சூழ்நிலை மதிப்பை உள்ளடக்கியதாக அமைந்து சுவைத்து மகிழுமாறு மதிப்புப் பெற்றமையவேண்டும். சிறந்த கவிதை சிறந்த மனிதனான, (சிறந்த உளம் அல்லது ஆளுமையுடைய) கவிஞனது படைப்பா அல்லது அது கவிதை என்ற நிலையிலேயே சிறந்ததா? இக்கேள்வியை ரீட் வினவவில்லை. மாறாக, அவர் குறிப்பான விடைகளைக் கூறிப் பொருத்த முயல்கிறார். சிறந்த கவிதை அதன் பரப்பாலும் மதிப்பீட்டாலும் சிறந்தமைந்தாலும், அவர் இந்த அடிப்படைநிலைகளைக் கவிதையாக உருவாக்கப் பெற்ற கவிதைக்கே பொருத்துகிறார். புனைவான அனுபவ நிலைக்குப் பொருத்துவதில்லை.

தாந்தேயின் 'இறைநிலை இன்பியலும்' மில்டனின் 'இழந்த சுவர்க்கமும்' புற அமைப்பாளரின் ஆய்வுக்குத் தக்க ஆய்வுப்

பொருட்களாகும். குரோச்சே, இறைநிலை இன்பியலை ஒரு முழுக் கவிதை என ஏற்க மறுத்து, அதனை, போலி அறிவியலை இடையிடையே பெய்தமைத்த உணர்ச்சிப் பாடல் துணுக்குகளின் நிரலாக அறுதியிடுகிறார். நீண்ட கவிதை, தத்துவக் கவிதை என்ற இருநிலைகளையும் முரண் பாடான தொடர்களாகக் காண்கின்றார் அவர். ஒரு தலை முறைக்கு முன்னர் லாகன் பியர்சால் ஸ்மித் (Logan Pearsall Smith) போன்ற எழுத்தாளர்களின் கருத்தில் அமைந்த முருகியல் கொள்கைப்படி, 'இழந்த சுவர்க்கம்' தாலங்கடந்த சமயசித்தாந்தமும், கேள்வி இன்பமும், மிகப் புகழ் பெற்ற இணைவான இனிய அமைப்பும் இணைந்த கலவையே யாகும். இப்படைப்பின் உட்பொருள் தள்ளப்பட வேண்டும்; அதன் புறவடிவத்தைக் கொள்ள இயலாது.

இத்தகைய முடிவுகளைப் புற அமைப்புக் கொள்கையின் மாற்று நிலையாக ஏற்கலாகாது என்று நாம் கருதுகிறோம். கவிதையை முழு நிலையாகக் கொண்டு அதன் கவிதைத் தன்மையைக் காண்பதற்குப் பதில் கலைப் படைப்பைப் பகுத்து, அதன் பொருட்களின் ஏகதேசக்கவிதைத் தன்மையை மதிப்பிடுதல் நிலையைக் கொள்கின்றனர். இவ்வாறு நோக்கின், அது தனது நோக்கத்தைச் சிறப்பாக நிறைவேற்றலாம். ஆனால் சூழ்நிலையினின்று பிரிக்கப்பட்ட நிலையில் பொருளற்றதாகும். தாந்தேயும் மில்டனும் ஆராய்ச்சி நூல்களையும் கவிதைகளையும் எழுதினர். ஆனால் இவர்கள் இவ்விரண்டையும் குழப்பவில்லை. சமயச் சார்பற்ற மில்டன் கிறிஸ்தவ சமயசித்தாந்தம் பற்றி ஓர் ஆய்வு நூலை இழந்த சுவர்க்கத்தை எழுதிய போது எழுதினார். அவரது கவிதையின் இயல்பை எப்படி விளக்கினாலும் (காப்பியம், கிறிஸ்தவ - காப்பியம் அல்லது தத்துவக் காப்பியக் கவிதை), 'இறைவனது செயற்பாடுகளைச் சரியென நிறுவுவதற்காக' எழுதப் பெற்றதாக அந் நூலில் அறிவித்த போதிலும், அதன் நோக்கம் அவரது ஆராய்ச்சி நூலின் நோக்கத்தினின்று வேறுபட்டது. அதன் தன்மை, அதன் இலக்கிய மரபாலும் மில்டனின் தொடக்க கவிதைகளோடுள்ள தொடர்பாலும் நிலை நிறுத்தப் படுகிறது.

இழந்த சுவர்க்கத்தில் காணப்படும் டில்டனின் சமய சித்தாந்தம் வைதிக சீர்திருத்த கிறிஸ்தவக் கோட்பாடாகும். அல்லது, இவ்வாறு கொள்வதற்கு ஏற்ப அமைந்துள்ளது. ஆனால் இந்தச் சமய சித்தாந்தத்தை உணர இயலாத வாசக

னுக்குக் கவிதை வெறுமையாகக் காட்சியளிப்பதில்லை. பிளேகின் காலம் வரை மில்டனின் நினைவிலி உள்நோக்கப்படி, சாத்தானே கதைத் தலைவன் என உண்மையிற் கருதப்பெற்றது. பைரனும் ஷெல்லியும் சுற்பிதமான இழந்த சுவர்க்கத்தை உருவாக்கிக் கொண்டனர். அதில் அவர்கள் சாத்தானே, புரோமிதியஸுடன் (Prometheus) இணைத்துப் பேசுகின்றனர். இவர்கள் காலின்ஸ் முன்னர் செய்யத் தொடங்கியது போன்று மில்டனது பண்படாத ஏதேனே (Eden) அனுதாபத்துடன் நோக்கினர். சாரட் (Saurat) காட்டியது போன்று இக்கவிதைக்கு மானிட ஞானிகள் அளிக்கும் ஒரு விளக்கமும் திட்டமாக நிலவுகிறது. கவிதையின் வேகம், அது காட்டும் உளக்காட்சிகள், அதன் மங்கலான சிறந்த காட்சிகள் இவை அனைத்தும் இக்கவிதையின் சமயசித்தாந்தம் அல்லது பொருள் பற்றிய கருத்து வேறுபாட்டால் முடிவு செய்யப்படுவதில்லை.

இழந்த சுவர்க்கத்தின் சித்தாந்தம் மிக்க ஐயத்திற்குரியதாகையால் பயனற்றது என்று கருதினாலும், கவிதையின் மொழி நடையால் அது சிறந்த கவிதையாகலாம். இத்தகைய கருத்து, படைப்பைப் புற அமைப்பு, பொருள் என இரு கூறுக்கும் தவறாக அமையலாம். புறஅமைப்பு இங்கு மொழி நடையாகும்; பொருள் கருத்தியலாகும். இவ்வாறு பிரிப்பதால் படைப்பின் முழு நிலை கருத்தில் கொள்ளப்படுவதில்லை. யாப்பிற்கும் சொல் வண்ணத்திற்கும் மேற்பட்ட எல்லா அமைப்புகளும் விடப் படுகின்றன. பொருளை ரீட், இரண்டாம் நிலைக் கவிதைப் பொருள் என அழைக்கிறார். கவிதைப் பொருள் என்று கூறினாலும் அது கவிதைப் படைப்பிற்கு வெளியிலேயே அமைகிறது. கதைத் திட்டத்தையும் அல்லது கதை உரைத்தலையும் பாத்திரங்களையும் (அதைவிடப் பொருத்தமாகப் பாத்திரப் படைப்பையும்) கவிஞனது உலகையும் கதைத் திட்டங்களின் இசைவிணைப்பையும் சூழலையும் பாத்திரங்களையும் நுண்ணுணர்வுத் தன்மைகளையும்—(படைப்பினின்று கிடைக்கும் உலகம் பற்றிய கருத்து அறநிலையில் ஆக்கியோன் படைப்பினுள்ளேயும் வெளியேயும் கூறும் கூற்றல்ல) அதைக் கருத்தில் கொள்வதில்லை.

இணைவான இனிய அமைப்பைக் கவிதையினின்று பிரித்துப் பேசலாம் என்ற கருத்து குறிப்பாக எதிர்த்தற்குரியது. இவ்விணைவான இனிய அமைப்பு வரையறுக்கப்பெற்ற பொருளில் வடிவழி

குடையனவாக—ஒலிக்கோள் எதிரொலியுடையனவாக—நோக் கப் பெறலாம். ஆனால் இலக்கியத்தில் (கவிதையும் உட்படும்) புற வடிவம் கருத்தை வெளியிடும் பணிக்காகவே எப்போதும் அமைந்துள்ளன. ௧. நாம் இணைவான இனிய அமைப்பு கதைத் திட்டத்திற்கும் பாத்திரத்திற்கும் அடிப்படைப் பொருளுக்கும் பொருத்தும் நிலை பற்றி வினவலாம். மில்டனின் மொழி நடையை, சிறுதிறமான அடிப்படைப் பொருட்களைக் கொண்ட கவிதைகளுக்குப் பயன்படுத்திய சிறு கவிஞர்கள், தங்களது ஆர்வத்திற்கு எதிரான நகைப்பிற்கும் பாத்திரமானார்கள்.

நமது கோட்பாட்டிற்கும் ஆக்கியோன் அல்லது அவனது படைப்பின் கோட்பாட்டிற்கும் இடையே கருத்தொற்றுமை அமையத் தேவையில்லை என்று புற அமைப்பாளர் கொள்ள வேண்டும். இதுமிக வெளிப்படையான கருத்து அல்லாவிடில், நாம் ஏற்கும் வாழ்வுக் கருத்துடைய இலக்கியப் படைப்புக்களை மட்டுமே பாராட்டுவோம். உலகப் போக்கு முருகியல் மதிப் பீட்டில் இடம் பெறுமா? கவிதையில் அளிக்கப்படும் வாழ்க்கை நோக்கு, திறனாய்வாளனால் ஒத்தியைந்தது, முதிர்ச்சியடைந்தது, அனுபவ உண்மைகளின் அடியாக அமைந்தது எனக் கொள்ளத்தக்கதாக அமையவேண்டும் என எலியட் கூறுகிறார். ஒத்தியைவு முதிர்ச்சி, அனுபவ உண்மை என்பவை பற்றிய எலியட்டின் கருத்து புற அமைப்பாளனின் கருத்தைக் கடந்து சென்று விட்டது. ஒத்தியைவு முருகியலுக்கும் தருக்கத்திற்கும் உரிய அடிப்படை நிலை. ஆனால் முதிர்ச்சி உளவியல் அடிப்படை நிலை. அனுபவ உண்மை கலைப்படைப்பின் உலகிற்கு வெளியே அமைவது. இது கலையையும் உண்மை நிலையையும் ஒத்து நோக்க வேண்டுகிறது. கலைப்படைப்பின் முதிர்ச்சி அது உள்ளடக்கும் நிலையிலும் உட்சிக்கல் அமைந்த நிலையிலும் வஞ்சப் புகழ்ச்சி நிலையிலும் உணர்ச்சி வேகத்திலுமே அமைந்துள்ளது என நாம் பதிலிறுக்கலாம். நாவலுக்கும் வாழ்விற்கும் இடையிலமைந்த தொடர்பை நாம் ஓரிரு திட்டங்களை வைத்து அளந்துவிட இயலாது. நமது மொத்த அனுபவத்தோடு, அதாவது நமது சிந்தனையிலும் உணர்விலும் அமைந்த உலகை நாம் டிக்கன்ஸ், காவ்கா, பால்ஸாக் அல்லது டால்ஸ்டாய் போன்றவர்களது கவிதையின் மொத்த உலகோடு ஒப்பிடுவது தகும். இந்த இரு உலகங்களுக்கும் இடையே அமைந்துள்ள தொடர்புபற்றிய நமது முடிவு, தெளிவு, செறிவு, முரண்மாதிரி, பரப்பு, ஆழம், இயக்க

மற்றது இயங்குவது போன்ற முருகியல் நிலையில் உறுதிப்பெறுகிறது. வாழ்வைப் போன்றது என்பதை ஓரளவுக்குக் கலை போன்றது எனலாம். கலை உயர்ந்த நடையில் அமையும் போது வாழ்வுக்கும் கலைக்கும் இடையே அமையும் தொடர்புகள் தெளிவாக உணர்தற்கேற்ப அமைகின்றன. எனவே டிக்கன்ஸ், காவ்கா, பிரெளஸ்ட் போன்ற எழுத்தாளர்கள் தங்கள் உலகை நமது அனுபவப் பரப்புகளின் மேல் ஏற்றுகின்றனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் மதிப்பீடு பற்றி எழுந்த விவாதங்கள் ஆக்கியோரது தரத்தையும் தலைமையையும் பற்றிச் சிந்திப்பதிலேயே ஈடுபட்டன—செவ்விய இலக்கிய மேதை “எப்போதும் பாராட்டப் பெற்று வருகிறான், பாராட்டப் பெறுவான்” என்று கருதப் பெற்றது. இந்நிலைக்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகக் கூறப்படுபவர், பண்டைக் கிரேக்கரும் ரோம ஆசிரியர்களுமே ஆவர். இவர்களை மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தெய்வமாக்கினர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இடைக்கால, செல்டிய, நார்ஸ், இந்து, சீன இலக்கியங்களில் தொடர்ச்சி பற்றிய பரந்த அறிவின் காரணமாக முந்திய செவ்விய இலக்கியம் வழக்கொழிந்தது. செல்வாக்கு இழந்த நூல்கள் செல்வாக்கைத் திரும்பப் பெறுவதையும் முருகியற் பயனைச் சில காலம் இழந்த படைப்புகள் பின்னர் அவற்றைப் பெறுவதையும் காண்கிறோம். (எடுத்துக் காட்டாக) டானே, லாங்லாண்ட், போப், மாரிஸ் (Maurice) சீவ் (Sceve) கிரிபியர் (Gryphius). அதிகார நிலைக்கும் அதன் சட்டங்களுக்கும் எதிராகச் செயற்படும் தற்காலக் கருத்து, எல்லை மீறிய, தேவையற்ற காலத்திற்கேற்ற கொள்கையை வற்புறுத்துகிறது. அது சுவையின் சுழற்சிபற்றிப் பேசுகிறது. முந்திய ஐயக்கோட்பாட்டால், தனி மனிதனது சுவைபற்றிய விவாதம் பயனற்றது என்கின்றனர்.

மானிட ஞானிகளும் ஐயக்கோட்பாட்டாளரும் கொள்வதைவிட இந்நிலை மிகச் சிக்கலானது.

இலக்கிய மதிப்புக்களுக்கு ஒருவகைத் திட்டமான நிலையை அளிக்கவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தால், நாம் மாறாத சட்டத்தை—அதாவது புதியவர்களைச் சேர்க்காது, இலக்கிய மேதைகளின் மதிப்பு நிலையை மாற்றாது அமையும் சட்டத்தை—ஏற்கத் தேவையில்லை, ஏந்த எழுத்தாளனுக்கும் உரிய புகழ் நிலைவர

மானது என்ற கோட்பாட்டை ஆலன் டேட் (Allen Tate) பொய்மையானது என்றார். அதோடு திறனாய்வின் முதன்மையான பணி ஆக்கியோர்களை வரிசைப்படுத்துவதே; அவர்களிடமிருந்து பயன் பெறுவதன்று என்ற விந்தையான நம்பிக்கையையும் அவர் எதிர்த்தார். தான் நினைவிற் கொண்ட நிகழ்கால அனுபவத்தின் மூலம் கடந்த காலத்தை மாற்றி அமைக்கும் நிலையை வற்புறுத்திய டேட் இலக்கியத்தைப் படைக்கும் திறன் பெற்றவர். அவர் நிகழ்காலத்திலும் வருங்காலத்திலும், அதோடு ஆங்கிலக் கவிதையின் கடந்த காலத்திலும், நம்பிக்கை கொள்ளவேண்டும். ஆனால் மாறாத மதிப்பு—வரிசையைப் (Rank) போன்றே பயன்பாடும் திட்டமானது எனக் கருதுவதாகக் கொள்ளலாம். பயன்கள் திட்டமானவையாக அடிப்படை நிலையில் அமைந்துள்ளனவேயன்றி, கலைப் பொருட்களில் அமையவில்லை. ஒரு வகுப்பில் மதிப்பு வரிசை எப்போதும் போட்டிக்கும் மாற்றத்திற்கும் இடமாக அமையும். புதியவை இணைக்கப் பெறுவது வரை சிறந்த புதியவை மதிப்பு வரிசையில் முன்னணியில் அமையும் வாய்ப்பு எப்போதும் உண்டு. புதிய இலக்கியங்கள் தோன்றும்போது பிற இலக்கியங்களின் மதிப்பு - வரிசை மாற்றமடையும். இம்மாற்றம் ஒருகால் சிறுமாற்றமாக இருக்கலாம். போப் மதிப்பு வரிசையில் முன்னணியில் அமைந்தபோது வாலரும் (Waller) டென்ஹமும் ஒருகால் கொண்டிருந்த மதிப்பை இழந்தனர். இவர்கள் இரு நிலையில் அமைகின்றனர். போப்பின் முன்னோடிகளாகவும் அவரால் நிலை தாழ்த்தப்பட்டவர்களாகவும் தோன்றுகின்றனர்.

கல்வித்துறையினுள்ளேயும் வெளியேயும் உள்ள கல்வித்துறைக்கு எதிரானவர்களிடம் இதற்கு மாறான ஒரு விருப்பம் நிலவக்காண்கிறோம். அவர்கள் மாற்றத்தின் தனியாட்சியையும் சுழலும் சுவையையும் வலியுறுத்தினர். ஒரு தலைமுறையில் பாராட்டப் பெறுபவர் அடுத்து வரும் தலைமுறையில் பாராட்டப் பெறுவதில்லை. கௌலியின் (Cowley) நிலையைக் கூறலாம். அனைகரைப்பொறுத்தவரையில் இந்நிலை அமையவில்லை. முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் ஸ்கெல்டனின் நிலை இதை ஒத்தது. ஆனால் இன்று நிலைமாறி விட்டது. இன்று அவர் திறமையானவராகவும் உண்மையும் புதுமையும் உடையவராகவும் கருதப்படுகிறார். அதே வேளையில் பெரும் புகழ் பெற்ற சாசர், ஸ்பென்சர்,

ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன், போன்றோரையும் டிரைடன், போப், வேட்ஸ்வொர்த், டெனிசன் போன்றோரையும் கூட எடுத்துக் கொண்டால் எல்லாத் தலைமுறைகளின் சுவைக்கும் ஏற்றவர்களாகக் காட்சியளிக்கின்றனர். இவர்களது மதிப்பு - வரிசை மாறலாம். ஆனால் இவர்கள் நிலையான மதிப்புப் பெற்றவர்கள்.

இத்தகைய கவிஞர்களின் முருகியல் அமைப்பு சிக்கலானது, அதோடு வளமானது. பின்வரும் காலத்தின் உணர்வைத் திருப்திப் படுத்தும் ஆற்றல் பெற்றது. மில்டனை எடுத்துக் கொண்டால் போப்பாலும் தமது 'காட்சியாளர்' (Spectator) கட்டுரைகளில் அடிசனாலும் பாராட்டப் பெற்ற நவீன செவ்விய கால மில்டனையும், புதுமைக் கால மில்டன், அல்லது பைரன், வேட்ஸ்வொர்த், கீட்ஸ் ஷெல்லி போன்றோரால் பாராட்டப் பெற்ற மில்டனையும் காணலாம். கால்ரிட்ஜ் வியந்த ஷேக்ஸ்பியரை நாம் அறிவோம். இன்று வில்சன் நைட் கண்ட ஷேக்ஸ்பியரைக் காண்கிறோம். ஒவ்வொரு தலைமுறையும் ஏற்க இயலாத தன்மைகள் கலைப்படைப்பில் உண்டு. கலைப்படைப்பில் அழகற்ற அல்லது அருவருப்பான நிலை அல்லது அடுக்கினை ஒவ்வொரு காலத்தவரும் கண்டுபிடிக்கலாம். (ஷேக்ஸ்பியரின் சிலேடை நவீன செவ்விய காலத்தவருக்கு அருவருப்பானதாகத் தோன்றியது) எனினும் கலைப்படைப்பு முழுநிலையில் முருகியல் இன்பம் பயந்து நிறைவூட்டும்.

நாம் இதுவரை, ஒருவகையான தலைமுறைக் கொள்கை பற்றிக் கண்டோம். தனி நபர்களிடையே அவையொத்து அமைவதை ஏற்காது, இலக்கிய வரலாற்றில் உள்ள மாறுபட்ட அடிப்படை நிலைகளில் (மறுமலர்ச்சி இலக்கியத்தையும் பரோக் இலக்கியத்தையும் வேறுபடுத்திக் காட்டிய உல்பிளினைப் போன்று) வேறுபாட்டைக் காண்கிறது. இந்த வேற்றுமைகளை ஒரு பொது நெறியினுள் கொண்டு வர முயற்சி செய்யவில்லை. பல பயன் நிலைகளைப் பற்றி நாம் சிந்திக்கிறோம். இதன்படி, எப்போதும் புகழ் பெறும் இலக்கியங்கள் அதனைப் பாராட்டும் வேறுபட்ட தலைமுறைகளுக்கு வெவ்வேறு காரணங்களால் ஏற்படையதாக அமைகின்றன, அல்லது, சிறந்த இலக்கியங்கள் எப்போதும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. இவ்விடத்தை, மாறும் தன்மையுடைய நிலைகளால் அல்லது காரணங்களால் காத்துக் கொள்கின்றன. ஆனால் தனிப் பண்பு மிக்க இலக்கியங்களும்

(எடுத்துக்காட்டு: *Donne* டானே) சிறு இலக்கியங்களும் தங்கள் காலத்தோடு ஒருவகை ஒத்த உணர்வுத் தொடர்புடையனவாக அமைவதால் புகழ் பெறுகின்றன. அத்தொடர்பு அற்றுப் போகும்போது, மதிப்பிழக்கின்றன [பிரயரும் (Prior) சர்ச்சிலும் அவர்கள் கால மொழிநடையில் போற்றப்பட்டனர்.]

நாம் இந்த நிலையினின்று விடுபடுவது கடினமானது எனினும் நாம் விடுபடலாம். ஆனால் பண்டை இலக்கியங்கள் (ஹோமர், வெர்ஜில், மில்டன் முதலானவர்கள்) அன்று பெற்ற பாராட்டை, இவ்விலக்கியங்களைத் திறனாய்வர்கள் தொகுத் தளிக்கும் விவாதங்களை வைத்து அறுதியிடத் தேவையில்லை. முந்திய திறனாய்வு நிலைகள் அக்கால இலக்கியங்களைச் சரிவரத் திறனாய்ந்தன. என்றோ அல்லது அவற்றின் முருகியல் அனுபவத் தைத் திறம்பட அளித்தன என்றோ நாம் கொள்ள இயலாது. மேலும் ஒரு தகுந்த திறனாய்வுக் கொள்கை தலைமுறைக் கொள்கையின் இருகொள்கைகளையும் ஒதுக்கும் என உறுதி கூறலாம். இவ்வாறு ஜார்ஜ் :வில்லியம்சனின் கருத்துப்படி, “சிறந்த நுண்ணுணர்வுக் கவிதைகள் சிறந்தவை; ஆனால் எல்லா நுண்ணுணர்வுக் கவிதைகளையும் புகழ்வோ அல்லது பழிக்கவோ தேவையில்லை; மிக நுண்ணுர்வு நிலைபெற்ற கவிதைகளே இத்துறைக் கவிதைகளில் சிறந்தவை என்று பேசத் தேவையில்லை.” தமது காலத்தில் போப் நுண்ணுணர்வுக் கவிஞர் என்ற நிலையில் ஓரளவு போற்றப் பெற்றார்—அதாவது, சிறந்த உண்மையான கவிஞரானதால் புகழ் பெற்றாரேயன்றி உரைநடைக் காலத்துக் கவிஞர் என்பதால் போற்றப் படவில்லை. ரிச்சர்ட்ஸ் (நடை முறைத் திறனாய்வு) புருக்ஸ் (Brooks), வாரன் (‘கவிதையை உணர்தல்’—Understanding Poetry) போன்ற வேறுபட்ட கொள்கையாளர் கவிதைக்குரிய ஓர் அளவுநிலை பற்றிச் சிந்திக்கின்றனர். கவிதையைப்பற்றிய முடிவுக்குவருமுன் ஆக்கியோன், தாலம், துறை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் கவிதைக்கு ஓர் இடத்தை வழங்கலாகாது என்று பேசுகின்றனர். இத்தகைய தொகை செய்யும் திறனாய்வாளர்களது ஓர் அளவு நிலையை (ஓரளவு எலியட்டிற்குரியது) பலவாசகர் ஏற்றுக்கொள்ளார். ஆனால் அவர்களது அளவு நிலைகள் ஒரு பெரும் பரப்பிற்குரிய கவிதைகளின் நிலையை நியதிசெய்கின்றது. புதுமைக் கவிஞருக்குக் குறைவான நலனே பயக்கின்றன. ஆனால் பிளேக், கீட்ஸ் ஆகியோரது நிலையைக் காக்கின்றது.

தலைமுறைக் கொள்கையையோ (முருகியல் சுட்டிக் காட்டு நிலையை மறுப்பது) அல்லது மாறாத் மதிப்பு வரிசை குறிப்பிடும் மாறாக்கொள்கையையோ ஒருதிறனாய்வாளனும் ஏற்கமாட்டான் என்பது நம் கருத்து. அவன் இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றைக் கொண்டால் சில வேளைகளில் திறனுடையவனாகக் காணப்படலாம். எதிர்ப்பாலோ விருப்பாலோ கடந்த கால ஆக்கியோரை அறிந்துகொள்ள, அவன் இன்றைய ஆக்கியோனோடு கொண்டுள்ள ஒத்த நிலையினால் காண முயன்ற தலைமுறைக் கொள்கையாளரை ஈங்கு சுட்டலாம். எனினும் இவ்வாறு இலக்கியத்தில் கண்டுபிடித்த மதிப்பு உண்மையில் அல்லது ஆற்றலுடன் கலைப்பொருளில் அமைந்துள்ளது. நாமாக அதைத் தோற்றுவிக்கவோ எவ்வாறோ கலைப்படைப்புடன் தொடர்புபடுத்தப்படவோ இல்லை எனினும் நமது நோக்கில் அமைந்த தனிப்பட்ட ஆற்றலினால் அதனைக் கலைப் படைப்பினின்று அறியும் பேறு பெறுகிறோம். இதனை வலியுறுத்தத் தலைமுறைக் கொள்கையினர் கருதினர்.

இது முருகியல் பயன்களின் இருப்பிடம் பற்றிய கேள்விக்கு நம்மைக் கொண்டுவிடும். முருகியல் பயன்கள் எங்கமைந்துள்ளன? அது கவிதையிலுள்ளதா, வாசகனிடம் உள்ளதா அல்லது இவற்றிடை அமைந்த தொடர்பில் உள்ளதா? இரண்டாவது பதில் தற்சார்பான நிலையுடையது. மதிக்கப் பெற்ற ஒன்றை யாராவது ஒருவர் மதிக்கவேண்டும். என்று சரியான நிலையில் வலியுறுத்துகிறது. பொருளின் இயல்போடு அப்பொருளை எதிரேற்கும் நிலையின் உணர்வோடு தொடர்புபடுத்துகிறது. நாம் அதனைச் சிந்தித்து மகிழ்ந்தோமோ அதனின்று தனிப்பட்ட அல்லது பொதுவான தன்னிலையின் செயல்கள், உணர்வு அசைவுகள் ஆகியவற்றிற்கு நேராக நமது கருத்தைத் திருப்பிவிடுகிறது என்ற பொருளில் உளவியல் நிலையுடையது. விளக்கும் நிலையைப் பொறுத்தே முதல் விடையை அளிக்கின்றோமா மூன்றாம் நிலையினை அளிக்கின்றோமா என்பதைத் திட்டப்படுத்த இயலும். முதல் விடை தத்துவ வல்லுநரைப் பொறுத்தவரையில் பிளேட்டோவின் கொள்கையையோ, மனிதனது தேவையையும் உணர்வையும் சுட்டாது அமையும் மாறாத அளவு நிலையின் வேறொரு தொகுதியையோ குறிப்பிடலாம். பொருள் உத்திகளினின்று இலக்கிய அமைப்பின் தற்சார்பற்ற பண்பை ஒரு கொள்கையாளன் வலியுறுத்த விரும்புவதுபோல ஒருவர் கருதினாலும் முதல் விடை மற்றுமொரு

சிக்கலைக் கொண்டது. அது சிவப்பு அல்லது தண்மை போன்று இலக்கிய மதிப்புகள் எவருக்கும் புலப்படும் வகையில் அமைந்துள்ளன என்று கொள்கிறது. கவிதை இத்தகைய 'தகாத தற்சார்பு நிலையை யுடையது' என்று எந்தத் திறனாய்வாளனும் உண்மையில் கொள்ள விரும்புவதில்லை. எப்போதும் எங்கும் எல்லாக் காலங்களிலும் உள்ள எல்லா மனிதரின் உரிமைக் கோரிக்கைகளுக்கு ஏற்றவற்றை உரைத்த லாங்கினஸும் (Longinus) பிற செவ்விய காலத்தவரும் 'எல்லாரும்' என்பது 'தகுதியாக மதிப்பிடும் எல்லோரையும்' குறிப்பதாக வரையறுத்துக் கொள்கின்றனர்.

வாசகனது கவிதை அனுபவத்திற்குரிய காரணமாக அல்லது ஆற்றலுடைக் காரணமாக மட்டும் கவிதை அமைந்துவிடவில்லை. ஆனால் அது வாசகனது அனுபவத்தின் மேல் செலுத்தப்படும் செல்வாக்காகும். இது தனிப்பட்டது, மிக ஒழுங்குற அமைக்கப் பெற்றது. எனவே, அவனது அனுபவத்தை மிகப் பொருத்தமாகக் 'கவிதை அனுபவம்' என்கிறோம். (தகுதியுடைய எந்த வாசகனும் உணர்ந்துகொள்ளுமாறு அமைந்த முருகியல் மதிப்புடைய தன்மைகளை அனுபவிப்பதும் உணர்ந்து கொள்வதுமே ஒரு கவிதையை மதித்தலாகும்.) 'தற்சார்பற்ற காலத்திற்கேற்ற கொள்கை' அல்லது 'நோக்கு நிலை உண்மை நயம்' என்று தாம் அழைப்பவற்றை விளக்கும் எலிசியோ விவாஸ் (Eliseo Vivas) "அழகென்பது சில பொருட்களில் காணக் கிடைக்கும் தன்மை. அது அப்பொருட்களில் நிலவுகிறது. அவற்றை உணர்ந்து கொள்ளும் ஆற்றலும் பயிற்சியும் பெற்றவர்களுக்கு மட்டுமே அதைக் காண இயலும்" என்றார். (மதிப்பீடுகள் இலக்கிய அமைப்பில் ஆற்றலுடையனவாக அமைந்துள்ளன. இவற்றை உணர்ந்துகொள்ளத் தேவையான நிலைகளை உடைய வாசகர் இவற்றில் ஆழ்ந்து ஈடுபடும்போது இவை உணரப் பெறுவதோடு உண்மையில் மதிக்கப்படுகின்றன.) வெளிப்படையாகச் சரி பார்க்க இயலாத எதற்கும் திடமான நிலையும் மதிப்பும் அளிப்பதை (குடியாட்சி அல்லது அறிவியலின் பேரில்) தடைசெய்ய வேண்டும் என்ற ஒரு போக்கு ஐயமின்றி நிலவுகிறது. ஆனால் எந்த 'மதிப்பீடுகளும் இத்தகைய நிலைக்குத் தம்மை எளிதாக அமைக்க இடமளிக்கும் என்று கருதுவது கடினம்.

பழைய நூல்களில் மதிப்பீட்டுத் திறனாய்வு முறையைப் பிற திறனாய்வு முறைகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாக உள உணர்வின்

Impressionistic

அடிப்படையில் அமைந்த திறனாய்வுக்கு எதிராகக் காட்டுவர். இந்த வேறுபாடு தவறாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் வகைத் திறனாய்வு, சோதித்தறியத்தக்க சட்டங்களுக்கும் கொள்கைகளுக்கும் பொருந்தி அமைவது. பிந்தியது இத்தகைய பொதுக் குறிப்பு இல்லாததையே சிறப்பாகக் காட்டுகிறது. ஆனால் உண்மையில் பிந்தியது, திறனுடைய ஒருவரது மதிப்பீடேயாகும். இது உறுதியற்றது. இவர் குறைந்த அறிவுடையவர்களுக்கு ஒரு சுட்டிக்காட்டு நிலையை அளிக்க விரும்புகிறார். ரெமி டி கூர்மாண்ட் (Remy de Gourmont) உண்மையான எம்மனிதனுக்குமுரிய பெரும் பணி “தனது உள உணர்வுகளை ஒரு சட்டத்தினுள் பொருத்துவதே” என்றார். இதற்காக முயற்சி செய்யாத திறனாய்வாளன் பொதுவாக, பிந்திய திறனாய்வு வகையில் இரார். இன்று ‘திறனாய்வு’ என அழைக்கப்படும் பல கட்டுரைகள் குறிப்பிட்ட கவிதைகள் அல்லது ஆக்கியோரைப்பற்றி எழுதப் பெற்ற விளக்கங்களேயாகும். அவை கவிதையின் முடிவான தரத்தையோ மதிப்புவரிசையையோபற்றிப்பேசுவதில்லை. இத்தகைய விளக்கங்களைத் திறனாய்வு (இச்சொல்லின் மூலச் சொல்லாகிய கிரேக்கச் சொல்லுக்கு முடிவுரைத்தல் என்று பொருள்) என்ற பெயரால் சுட்டுவதற்குச் சில வேளைகளில் எதிர்ப்புத் தெரிவிக்கப் பெற்றது. சில வேளைகளில் திறனாய்வின் இருவேறு நிலைகளாக விளக்கத் திறனாய்வுக்கும் மதிப்பீட்டுத்திறனாய்வுக்கும் இடையே வேறுபாடு அமைக்கப் பெற்றது. பொருளை விளக்குவதற்கும் (விளக்கம்) மதிப்பை முடிவு செய்வதற்கும் இடையே வேறுபாடு அமைக்கலாம் எனினும் இலக்கியத் திறனாய்வில் இது செய்யப்படவோ செய்யப்படக் கூடியதாகவோ அரிதாகவே அமைகிறது. ஆக்கியோரை வரிசைப்படுத்தி இலக்கியக் கோட்பாடுகளுக்குப் பொருந்தி அமையும் நிலைகளை எடுத்துக்காட்டுவதே மதிப்பீட்டுத் திறனாய்வில் அமையவேண்டும் என்று எதிர்நோக்கப்படுகிறது. இதையே நாம் இத்தகைய திறனாய்வில் காண்கிறோம். இதற்கப்பால் செல்ல வேண்டுமாயின் பகுப்பாய்வும் பகுப்பு ஒத்து நோக்கும் அமையவேண்டும். இதற்கு மாறாக, முற்றிலும் விளக்கப் பாங்கில் அமைந்துள்ள ஒரு கட்டுரை, தகுதி பற்றிய முடிவை குறைந்த அளவிலாவது அளிக்கவேண்டும். அது கவிதையின் விளக்கமாயின், —வரலாற்று, வாழ்க்கை வரலாற்று, தத்துவ நிலைகளைப்பற்றி அல்ல—முருகியல் தகுதி பற்றியே பேச வேண்டும். ஒரு கவிதையைக் கற்க நமது காலத்தையும் கருத்தையும் செலவழிப்பதிலேயே மதிப்பீட்டு முடிவு அமை

கிறது. ஒரு சில விளக்கக் கட்டுரைகள், கட்டுரைப் பொருளைத் தேர்வதில் மட்டும் மதிப்பீட்டு முடிவைப் பயன்படுத்துகின்றன. கவிதையை உணர்தல் உடனடியாகக் கவிதையை மதிப்பிடும் நிலைக்குக் கடந்து செல்கிறது. மதிப்பிடுவதுபற்றி முடிவுரையில் எடுத்துரைப்பதற்குப் பதில் இதில் மதிப்பீடு விரிவாக, பகுத்தாயும்போது அமைகிறது. இதுவே எலியட்டின் கட்டுரைகளின் முன்னைய புதுமை நிலையாகக் கருதப் பெற்றது. அவர் கட்டுரை முழுவதிலும் மதிப்பீட்டை அமைத்திருப்பார். ஆனால் அதனை அவர் முடிவுரையில் எடுத்துரைக்க மாட்டார். இவற்றை அவர், சில தன்மைகளையும், ஊன்றிக் கூறுத பொது அமைப்பையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆக்கியோரிடையே காணப்படும் ஒத்த நிலைகளையும் முரண் போக்குகளையும் அமைப்பதின் மூலம் செய்தார்.

வெளிப்படையான முடிவிற்கும் குறிப்பான முடிவிற்கும் இடையில் அமைந்த வேறுபாடே ஒருவர் அமைக்கவேண்டிய வேறுபாடாகும். இது தன்னுணர்வோடு செய்யும் முடிவுக்கும் தன்னுணர்வு அற்ற நிலையிற் செய்யும் முடிவுக்கும் இடையில் அமைந்த வேறுபாட்டோடு ஒத்த ஒன்று. உணர்வடிப்படையில் அமைந்த முடிவும் காரண ஆய்வோடும் பகுத்தறிவோடும் அமைந்த முடிவும் உள்ளன. இவை முரண்பட்டவையாக அமையவில்லை. உணர்வு, திறனாய்வு ஆற்றல் பெற வேண்டுமாயின், ஓரளவு பொதுவான கொள்கை நிலையான கூற்றை ஏற்கும் தன்மை பெறவேண்டும். காரண ஆய்வுடைய முடிவு இலக்கியத்தில் அமையும்போது, நமக்குரிய அல்லது பிறரிடமிருந்து நாம் பெறும் சில உணர்வு நிலைகளின் அடிப்படையிலேயே அதனை அமைக்க முடியும்.

இலக்கிய வரலாறு

இலக்கிய நிலையும் வரலாற்று நிலையும் இணைந்த இலக்கிய வரலாற்றை எழுத இயலுமா? இலக்கிய வரலாறுகள் பெரும் பாலும் சமூக வரலாறுகளாகவோ இலக்கியத்தில் விளக்கப் பெற்றுள்ள சிந்தனையின் வரலாறுகளாகவோ அமைந்துள்ளன என்பதை மறுக்க இயலாது. அல்லது இவை குறிப்பிட்ட இலக்கியப் படைப்புகளைப்பற்றி எழுந்த எண்ணங்களையும் தீர்வுகளையும் கால ஒழுங்குப்படி அளிக்கின்றன. ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றை எழுதும் கலையின் சரிதத்தை நோக்கினால் இக்கருத்து வலியுறுத்தப்படும். ஆங்கிலக் கவிதையின் வரலாற்று ஆசிரியன் என்று மரபாகக் கொள்ளப்படும் தாமஸ் வார்டன், பழைய இலக்கியத்தைத் தாம் கற்பதற்குரிய காரணத்தைக் கூறும்போது, “இலக்கியம் ஒரு காலத்திற்குரிய சிறப்புப் பண்புகளை அவ்வாறே பொறிக்கிறது : அக்காலப் பழக்க வழக்கங்களை ஒவியம்போல் சித்திரித்துத் திறம்பட வெளியிடுகிறது : வாழ்வின் உண்மையான சித்திரத்தைப் பிற்காலத்தவருக்கு வழங்குகிறது” என்றார். ஹென்ரி மார்லி (Henry Morley) இலக்கியத்தை “தேசத்தின் சரிதை” அல்லது “ஆங்கில உள்ளத்தின் கதை” என்று கொண்டார். லெஸ்லி ஸ்டீபன் (Leslie Stephen), முழுச் சமுதாயத்திற்குமுரிய ஒரு குறிப்பிட்ட தொழிலே இலக்கியம் என்று கருதினார். அவர் கருத்துப்படி, சமுதாய மாற்றத்தால் விளையும் துணைப் பொருளே இலக்கியம். ஆங்கிலக் கவிதை வளர்ச்சி பற்றிய ஒருமைப்பாட்டுக் கருத்தின் அடிப்படையில் ஆங்கிலக் கவிதை வரலாற்றை எழுதிய ஒரே ஆக்கியேசனாக நிலவும் டபிள்யூ. ஜே. கோர்த்தோப் (W. J. Courthope) நமது இலக்கியத்தில் பிரதிபலிக்கும் நமது தேசிய நிலையங்களின் தொடர்பான வளர்ச்சிபற்றிய கல்வியே ஆங்கிலக் கவிதைக் கல்வி என்று விளக்கினார். அரசியல் வரலாற்றறிஞன் தனது வரலாற்றிற்குரிய பொருளை எங்கு நாடுவானோ அங்கு—ஆதாவது நாட்டின் முழு வாழ்வில்—தமது வரலாற்றிற்குரிய பொருளின் ஒருமைப்பாட்டைக் காணுமாறு இவர் நோக்குகிறார்.

இவர்கள் தேச வரலாற்றையோ சமூக வரலாற்றையோ விளக்குவதற்குரிய வெறும் ஆதாரமாக இலக்கியத்தைப் பயன்படுத்துகின்றனர். மற்றும் பல வரலாற்றறிஞர்கள் இதே நிலையைக் கொள்கின்றனர். மற்றொரு வகுப்பார், முதலில், முதன்மையாக இலக்கியம் ஒரு கலை என்பதை உணர்கின்றனர். ஆனால் இவர்கள் இலக்கிய வரலாற்றை எழுதும் திறனற்றவர்கள். தனிப்பட்ட ஆக்கியோனைப் பற்றிய கட்டுரைகளை அளிக்கின்றனர். இவை தொடர்பற்ற தொகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. ஓர் ஆக்கியோன் மற்ற ஆக்கியோன் மேற்செலுத்தும் செல்வாக்கை வைத்து இவற்றை இணைக்க முயல்கின்றனர். ஆனால் உண்மையான வரலாற்றுப் பரிணாமம் பற்றிய எவ்வித அறிவும் இவர்களுக்கில்லை. தற்கால ஆங்கில இலக்கியத்தின் சிறு வரலாற்று நூலில் (A Short History of Modern English Literature—1897) எட்மண்ட் கூசே (Edmund Gosse) ஆங்கில இலக்கியத்தின் இயக்கத்தைக் காட்டி அதன் வாயிலாக ஆங்கில வரலாற்றின் பரிணாமம் பற்றிய உணர்வை அளி கப்போவதாகக் கூறினார். பிரான்ஸிலிருந்து அன்று பரவிய இக்குறிக்கோளை அவர் கூறியதோடு மட்டும் அமைந்துவிட்டார். உண்மையில் அவரது படைப்பு, கால ஒழுங்குப்படி ஆக்கியோர்களைக் அமைத்து அவர்களைப் பற்றியும் அவர்களது சில படைப்புக்களைப் பற்றியும் திறனாய்வுக் கருத்துக்களை அளிக்கிறது. பின்னர் கூசே சரியான நிலையில், டெயினிடம் ஆர்வம் காட்டாது, செயின்பீவிற்குத் தாம் கடப்பட்டவர் என்பதை வலியுறுத்தினார். வாழ்க்கை வரலாற்றைச் சித்திரிப்பதில் பீவ் திறன் பெற்றவர். இதே நிலையை, ஜார்ஜ் செயின்பீவ் பெறியிடமும் காண்கிறோம். அவரது திறனாய்வுக் கொள்கை, பேற்றரின் 'பாராட்டு' பற்றிய கொள்கையோடும் பயிற்சியோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையது. ஆறு தொகுதிகளில் 'ஆங்கில இலக்கியக் கண்ணோட்டம்' (Survey of English Literature) என்ற நூலை எழுதிய ஆலிவர் எல்டனை (Oliver Elton) எடுத்துக்கொண்டாலும் இந்நிலையைக் காணலாம். இந்நூல் இங்கிலாந்து இலக்கிய வரலாற்றில் அண்மையில் எழுதப்பெற்ற சிறந்த நூல். இந்நூல் வரலாறு அன்று; நேரடியான திறனாய்வும் மதிப்புரையுமேயாகும் என்று தன்னைப்பற்றி வெளிப்படையாகக் கூறிக்கொள்கிறது. இவ்வாறு நூல்களின் பெயரை முடிவின்றி அடுக்கலாம். பிரஞ்சு ஜெர்மானிய இலக்கிய வரலாறுகளை நோக்கின், ஒருசில விதிவிலக்குகள் அமைந்

தாலும் ஒத்த முடிவுக்கு வரலாம். டெயின் தேசப்பண்பு பற்றிய தமது கொள்கையிலும் வாழ்க்கைச் சூழல் இனம் ஆகியவை பற்றிய தமது தத்துவத்திலும் ஆர்வம் கொண்டுள்ளார். ஆங்கில இலக்கியத்தில் விளக்கப்பெற்றிருக்கும் ஒழுக்கமுறையின் வரலாறு பற்றி ஜுசராண்ட் (Jusserand) கற்றார். ஆங்கில தேசிய உள்ளத்தின் ஒழுக்க ஒத்திசைவின் ஊசலாட்டம்பற்றி கசிமிபான் ஒரு கொள்கையை உருவாக்கினார். முன்னணியில் நிற்கும் பல இலக்கிய வரலாற்று நூல்கள் ஒன்றில் நாகரிக வரலாறுகளாக அமைகின்றன; அல்லது, திறமையுடன் கட்டுரைகளின் தொகுப்பாக அமைகின்றன. ஒன்று, கலையின் வரலாறு அன்று; பிறிதொன்று, கலையின் வரலாறு அல்லாத வேறு ஒன்று.

இலக்கியத்தைக் கலை என்ற நிலையில் அமைத்து அதன் பரிணாமத்தைப் பெரும் நிலையில் காணும் முயற்சிகள் ஏன் செய்யப்படவில்லை? திட்டமாக, ஒழுங்கான நிலையில் கலைப் படைப்புகளைப் பகுத்தாய ஆரம்ப ஆய்வுகள் செய்யப் பெறாதது இதற்கு ஒரு காரணம். ஓர் இலக்கியப் படைப்பைக் குறியீடுகளால் ஆன ஒரு தொகுதியாக விளக்குவதற்கு ஏற்ற முறைகளை இலக்கிய வரலாறு இன்னும் வளர்க்கவில்லை. நாம் ஒன்றில் பழைய பாவியல் அடிப்படை நிலையே போதும் என்றமைகிறோம். இந்த அடிப்படை ஆழமற்ற உத்திகளையே கொண்டமைந்துள்ளதால் நிறைவற்றது. அல்லது, ஒரு கலைப்படைப்பு, வாசகனிடம் எத்தகைய விளைவுகளைத் தோற்றுவிக்கின்றது என்பதை உணர்ச்சி ததும்பும் மொழியால் விளக்கும் நிலையைக் கொள்கிறோம். இந்நிலையால் கலைப் படைப்போடு உண்மையான தொடர்பு பெற இயலாது.

இலக்கியம் தோன்றுவதற்குப் பிற மனித செயற்பாடுகளைக் காரணமாகக் காட்டி விளக்கம் கூறுவதல்லாமல், வேறு எவ்வாற்றானும் இலக்கிய வரலாற்றை அளிக்க இயலாது என்ற தவறான எண்ணம் மற்றோர் இடர்ப்பாடாகும். மூன்றாம் இடர்ப்பாடு இலக்கியக் கலையின் வளர்ச்சி பற்றிய முழுக் கொள்கையிலும் அமைந்து கிடக்கிறது, ஓவியம் அல்லது இசையின் அக வரலாற்றை அமைக்க இயலுமா எனச் சிலர் ஐயுறுவர். ஓவிய வல்லுநரது வரலாற்றினின்றும் தனித்தனி ஓவியங்களின் பாராட்டு உரையினின்றும் வேறுபட்ட ஓர் ஓவிய வரலாறு

உண்டு என்பதை ஓவியங்களைக் கால ஒழுங்குப்படியோ அல்லது ஓவியத்துறைகளின் வரிசைப்படியோ அமைத்து நோக்கினால் விளங்கி விடும். அதுபோலவே கால ஒழுங்குப்படி நிகழ்த்தப்படும் இசை நிகழ்ச்சியினின்று இசை வரலாறு என ஒன்று உண்டு; இது, இசை அமைப்பாளர்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றோடும் இசைப் படைப்புகளைத் தோற்றுவித்த சமுதாய நிலையோடும் தனித்தனி இசைகளைப் பாராட்டும் நிலையோடும் தொடர்புடையதன்று என்பதை உணரலாம். 'தொன்மைக் கலையின் வரலாற்றை' (Geschichte der kunst im Altertum) விங்கல்மான் (Winckelman) எழுதிய காலந்தொட்டே, இத்தகைய வரலாறுகளை எழுதும் முயற்சி இசைத் துறையிலும் சிற்பத் துறையிலும் ஆரம்பமாயிற்று. பர்னியின் காலத்திற்குப் பின்னர், இசை வரலாறுகள் பெரும்பாலும் இசை வடிவங்களின் வரலாற்றை எழுதுவதில் கவனம் செலுத்தின.

இலக்கியத்தைக் கலையாகக் கருதி அதன் வரலாற்றை எழுத முனையும்போது, இதை ஒத்த சிக்கல்கள் எழுகின்றன. சமுதாய வரலாறு, ஆக்கியோர்களின் வாழ்க்கை வரலாறு, தனிப்பட்ட படைப்புகளின் பாராட்டு, ஆகியவற்றினின்று இலக்கிய வரலாற்றைத் தனிப்படுத்தவேண்டும். (இவ்வாறு வரையறுக்கப்பட்ட பொருளில்), இலக்கிய வரலாற்றை எழுதும் பணிக்கு, அதற்குரிய தனிப்பட்ட தடைகள் உண்டு. ஓவியத்தை நாம் ஒரு நோக்கில் காணலாம். ஆனால் இலக்கியப் படைப்பைக் காலத் தொடர்ச்சியின் வாயிலாக மட்டுமே அறிய இயலும். எனவே அதனை ஒத்தியைந்த முழுமையாக உணர்வதும் மிகக் கடினம். இசை வடிவத்தோடு கவிதையை ஒத்து நோக்கும்போது, காலத் தொடர்ச்சியின் வாயிலாக மட்டும் உணர்ந்து கொள்ளும் நிலை அமைந்தாலும் ஒரு மாதிரியை அமைக்க இயலும் என்பது தெளிவாகிறது. மேலும் தனிப்பட்ட சிக்கல்கள் எழுகின்றன. இலக்கியத்தின் இடைக்களம் மொழி : இதுவே நாளும் மக்கள் ஒரு வரோடொருவர் தொடர்பு கொள்வதற்கும், குறிப்பாக அறிவியலுக்கும் உரிய இடைக்களமாக அமைவதால், இலக்கியத்தில் எளிய கூற்றினின்று நன்கமைக்கப்பெற்ற கலைப்படைப்புக்கு நேராக மாற்றம் நிகழ்கிறது. இதனால் கலைப் படைப்பின் முருகியல் அமைப்பைத் தனிப்படுத்துவது மிகக் கடினமானது. ஒரு மருத்துவ நூலில் வரும் விளக்கப்படங்கள், படை அணி வகுப்பு என்ற இரு எடுத்துக்காட்டுகளும் ஒரே கலைச் செய்தியை

விளக்கிவிடுகின்றன : கலைகள் ஒன்றோடொன்று மருவி வரும். மொழிக் கூற்றின் அடிப்படையில் கலைக்கும் கலையல் லாதவற்றிற்கும் வேறுபாடு காண்பது எளிதன்று—வேறுபாடு அளவு நிலையிலேயே அமைய இயலும்.

(இலக்கியத்திற்கு வரலாறு இல்லை என உரைக்கும் கொள்கை யாளரும் உள்ளனர். இலக்கிய வரலாறு நமக்குத் தேவையில்லை; ஏனெனில் அதன் பொருட்கள் எப்போதும் நிலவுகின்றன. அவை நிலையானவை எனவே அதற்கு ஒரு தக்க வரலாறே கிடை யாது என டபிள்யூ. பி. கொர் விவாதித்தார்.) டி. எஸ். எலியட், கலைப் படைப்பிற்கு கடந்த காலம் உண்டு என்பதை மறுப்பார். ஹோமர் காலம் தொட்டு ஐரோப்பாவின் எல்லா இலக்கி யங்களும் ஒருப்போல நிலவுவன; ஒரே நிலையான ஒழுங்கை உடையன என்று கூறுகிறார். கலை எப்போதும் தனது இலக்கை அடைந்துள்ளது என ஷோபன்ஹருடன் (Schopenhauer) இணைந்து ஒருவர் வாதிடலாம். அதை முன்னேற்றவோ, அதன் இடத்தைப் பெறவோ அதனைத் திரும்பப் படைக்கவோ இய லாது. கலை இருக்கிறவாறே அதனைக் காண்பதே வரலாற்றை எழுதும் கலையின் நோக்கம் என ராங்க் (Ranke) கூறுகிறார். ஏனெனில் பொருட்கள் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதை நாம் நேரடியாக அனுபவிக்க முடியும். எனவே இலக்கிய வர லாறு தகுந்த வரலாறுகாது. ஏனெனில், அது நிகழ்காலத்தை— எங்கும் என்றும் அமையும் நிகழ்காலத்தைப்—பற்றிய அறிவு அரசியல் வரலாற்றிற்கும் கலை வரலாற்றிற்கும் இடையே வேறு பாடு அமைந்துள்ளது என்பதை நாம் மறுக்க இயலாது. வர லாற்று நிலையுடைய கடந்த காலத்திற்கும் வரலாற்று நிலையுடையதாக இருந்தும் எவ்வாறோ இன்னும் நிகழ்வில் இருப்பதற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடே அது.

நாம் முன்னரே காட்டியபடி, தனிப்பட்ட கலைப் படைப்பு வரலாற்றுப் போக்கில் மாறாமல் இருப்பதில்லை. ஆனால் எப்போ தும் அதன் அடிப்படையான அமைப்பு—ஒருமைப்பாடு மாறுது அமைகிறது. ஆனால் இந்த அமைப்பு இயங்குவது. வரலாற்றுப் போக்கில் வாசகர், திறனாய்வாளர், உடன்—கலைஞர் ஆகியோ ரது உள்ளங்களைக் கடந்து செல்லும்போது மாறுகிறது. இவ் வாறு பொருள் விளக்கித் திறனாய்ந்து பாராட்டும் நிலை, ஒரு போதும் தடைபடுவதில்லை, அது எல்லையின்றித் தொடர

லாம். அல்லது, பண்பாட்டு மரபு முற்றிலுமாக தொடர்பற்றுப் போகும்வரை அது அமையும். இவ்வாறு அது தொடர்ந்து அமையும் நிலையை விளக்குவது இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநனின் பணிகளில் ஒன்று. சிறு பெரும் பிரிவுகளில் ஒழுங்குபடுத்தப் பெற்றுள்ள கலைப் படைப்புகளை, அவற்றின் பொதுவான ஆக்கம், இலக்கிய வகைகள், மொழி நடை வகைகள், மொழியியல் மரபு என்றின்ன நிலைகளில் ஒன்றின் அடிப்படையில் அமைத்து அவற்றின் வளர்ச்சியைக் காணவேண்டும். முடிவாக உலக இலக்கியம் என்ற திட்டத்தினுள் அடக்கி நோக்க வேண்டும்.

இலக்கியப் படைப்புத் தொகுதியின் வளர்ச்சிபற்றிய கொள்கை மிகக் கடினமானதாகத் தோன்றுகிறது. முதல் நோக்கில் ஒவ்வொரு கலைப் படைப்பும் பிற கலைப் படைப்புகளோடு தொடர்பற்ற ஓர் அமைப்பைக் கொண்டிருப்பவை என ஒரு பொருளில் கூறலாம். ஒரு தனிப்பட்ட நிலையினின்று பிற கலைகள் வளர இயலா என ஒருவர் கூறலாம். இதே எதிர்ப்பு இலக்கிய வரலாற்றுக்கு எதிராகவும் கூறப்படுகிறது. இலக்கிய வரலாறு என்பதில்லை, ஆக்கியோனைப் பற்றிய வரலாறே உளது என்பர். இக்கருத்துப்படி நாம் மொழி வரலாற்றையும் எழுதலாகாது. ஏனெனில் மனிதனே சொற்களை உரைக்கிறான். தத்துவ வரலாறும் இருக்க இயலாது. ஏனெனில் அதுவும் தனி மனிதனது சிந்தனையினின்று முகிழ்த்ததுதானே. இவ்வாறு எல்லை மீறிய அளவில் தனிமைப்படுத்துவதால் ஒவ்வொரு படைப்பும் முற்றிலும் தனிப்பட்டது என்ற கருத்துத் தோன்றும். இவ்வாறமைந்தால் நடைமுறையில் இலக்கியப் படைப்பைப் புரிந்துகொள்ளவோ அதன் மூலம், ஆக்கியோன் தன்கருத்தை உணர்த்தவோ இயலாது. நாம் இலக்கியத்தை, படைப்புக்களின் ஒரு முழுத் தொகுதியாகக் கொள்ளவேண்டும். புதியவை இணையும்போது, இடைத் தொடர்புகள் மாறுகின்றன. அத்தொகுதி மாறியவாறே வளர்கிறது.

ஒரு குறிப்பிட்ட கால இலக்கியச் சூழலை அதற்குப் பத்து அல்லது நூறு ஆண்டிற்கு முந்திய இலக்கியச் சூழலோடு ஒப்பிடும்போது அது மாறியுள்ளது என்பதை வைத்து, உண்மையான வரலாற்றுப் பரிணாமத்தின் போக்கை அமைக்க இயலாது. ஏனெனில், எல்லா இயற்கைப் பொருள்களுக்கும் இந்த மாற்றம்

பற்றிய கொள்கை பொருந்தும். புதிய, பொருளற்ற புரிந்து கொள்ள இயலாத சீரமைப்பையே அது குறிக்கும். எப். ஜே. டிகார்ட் (F. J. Teggart) தமது வரலாற்றுக் கொள்கையில் (Theory of History) ஏற்றி மொழிந்த மாற்றம் பற்றிய கல்வி, வரலாற்றுப் போக்கிற்கும் இயற்கைப் போக்கிற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாடுகள் அனைத்தையும் அகற்றுவதற்கு மட்டுமே வழி கோலும். இதனால் வரலாற்று வல்லுநனை, இயற்கை அறிவியலினின்று கடன்பெற்று வாழும் நிலையில் இட்டுச் செல்லும். இம்மாற்றங்கள் ஒழுங்காகத் திரும்பத் திரும்ப நிகழுமானால் நாம் பௌதிகவியல் அறிஞரைப்போன்று சட்ட நிறுவனத்திற்கு நாம் முயலவேண்டும். ஸ்பெங்களர் டாயின்பீ (Toynbee) போன்றோரின் ஊகங்கள் சிறப்புடையன எனினும் மாற்றம் இந்நெறியில் நடக்கும் எனும் விதிமுறை வரலாற்றுப் போக்கில் ஒருபோதும் நிறுவப் பெறவில்லை.

வளர்ச்சி என்பது மாற்றத்தினின்று மாறுபட்டது; மாற்றத்தினைவிட ஒழுங்கானது; முன் சுட்டக்கூடியது; மேலானது. உயிரியலில் விளக்கப் பெற்றுள்ள நிலையில் நாம் இதைக் கொள்ளவேண்டும் என்பது தெளிவாகப் புலப்படுகிறது. உயிரியலை நாம் சற்று அணுகி ஆய்ந்தால், இருவகைப் பரிணாமம் நிலவுவதைக் காணலாம். முன்னது முட்டையினின்று குஞ்சு தோன்றும் நிலையில் விளக்கப்படுகிறது. இரண்டாவது நிலைமீனின் மூளையினின்று மனிதனது மூளைவரை அமையும் மாற்றத்தால் விளக்கப்படுகிறது. இவ்விரு மூளைகளுக்கும் இடையில் பல நிலைகள் அமைவதில்லை என்றாலும், கருத்து நிலையில் இவை கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றின் செயற்பாட்டின் அடிப்படையில் இவை விளக்கப்படுகின்றன. இவ்விரு நிலைகளின் இடையே அமைந்த தனிப்பட்ட நிலைகளை மனிதனது மூளையினின்று கொள்ளப்பெற்ற ஒரு சீரிய நிலையை எட்டும் நிலைகள் எனக் கருதினர்.

இவ்விரு நிலைகளில் ஏதேனும் ஒன்றின் பொருளில் நாம் இலக்கியப் பரிணாமம் பற்றிப் பேச இயலுமா? பெர்டினான்ட்—பிரான்ஷெயரும் ஜான் அடிங்டன் சைமண்ட்ஸும் இவ்விரு நிலைகளிலும் கொள்ளலாம் என்று கருதினர். இயற்கையில் வரும், சின்னஞ்சிறு பிரிவுகளோடு ஒத்த நிலையில் இலக்கியவகைகள் பற்றிப் பேசலாம் என்றனர். இலக்கிய வகைகள் ஓரளவு

நிறைவுடை நிலை பெறுங்கால், புதுமை இழந்து, வளம் குன்றி, முடிவில் மறைந்துவிடும் என்று பிரான்ஷையர் உரைத்தார். மேலும் டார்வினின் பரிணாமக் கோட்பாட்டில், சின்னஞ்சிறு பிரிவுகள் உயர்ந்து மிக வேறுபட்ட நிலையடைவது போல இலக்கிய வகைகளும் மாற்றமடைகின்றன. முதல் பொருளில் பரிணாமத்தைப் பயன்படுத்தியபோது, அத்தொடர் ஒரு விந்தையான உருவக நிலையிலே அமைந்தது. பிரான்ஷையரின் கருத்துப்படி, பிரஞ்சு துன்பியல் தோன்றியது, வளர்ந்தது, நிலை தாழ்ந்தது, மறைந்தது. துன்பியலின் தோற்றத்தைக் காண முன்றாவது நிலையில் ஒத்து நோக்கியபோது ஜோடலின் முன் பிரஞ்சு மொழியில் எவ்வித துன்பியலும் எழுதப்படவில்லை என்ற உண்மை தெரிந்தது. பிரான்ஷையரின் குறிக்கோள்படி அமைந்த துன்பியல் நாடகம் வால்டயருக்குப் பின்னர் எழுதப்படவில்லை என்ற பொருளில் மட்டுமே துன்பியல் மறைந்தது எனலாம். ஆனால் வருங்காலத்தில் பிரஞ்சு மொழியில் இணையற்ற துன்பியல் நாடகம் எழுதப்படலாம். இவர் கருத்துப்படி ரெசினின் பெட்ரி (Phedre) துன்பியலின் அழிவின் ஆரம்ப கட்டத்தில் அதாவது துன்பியலின் முதிர்ந்த பருவத்தில் அமைந்தது. ஆனால் அதனை மறுமலர்ச்சிக் காலத் துன்பியலோடு ஒத்து நோக்கும்போது, இளமையும் புதுமையும் மிக்கதாக நமது கவனத்தைக் கவர்கிறது. இக்கொள்கைப்படி அது பிரஞ்சு-துன்பியலின் இளமை நிலையைக் காட்டி நிற்கிறது. இலக்கிய வகைகள் பிற இலக்கிய வகைகளாக மாறுகின்றன என்ற கருத்தை அரண் செய்ய இயலாது. பிரான்ஷையரின் கருத்துப்படி செவ்விய காலத்தைச் சார்ந்த பிரஞ்சு ஆலய மேடைச் சொற்பொழிவு புதுமைக் கால உணர்ச்சிப் பாடலாக உருமாறியது. எனினும் உண்மையான நிலை மாற்றம் நிகழவில்லை. முதலில் சொற்பொழிவிலும் பின்னர் உணர்ச்சிப் பாடலிலும் ஒரேவிதமான அல்லது ஒத்த உணர்வுகள் அமைந்துள்ளன என்றோ, இவ்விரண்டு நிலைகளும் ஒன்றுபோன்ற அல்லது ஒத்த சமுதாய நோக்கிற்குப் பயன்பட்டன என்றோ கூற இயலாமையன்றி இவற்றை முற்றிலும் ஏற்க இயலாது.

பிறப்பினின்று இறப்பு வரை நிகழும் பரிணாமப் பாங்கிற்கும் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் இடையில் உயிரியல் ஒப்புமைகளை ஏற்க நாம் மறுத்தாலும் இக்கருத்து அழிந்துபடவில்லை. அண்மையில் ஸ்பெங்ளரும் டாயின் பீயும் இதற்குப் புத்துயிர்

அளித்தனர். இந்த இரண்டாம் பொருளில் அமைந்த பரிணாமம், வரலாற்றுப் பரிணாமம் பற்றிய கோட்பாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது. மாற்றங்களின் நிரலை மட்டுமல்ல, ஆனால் இதற்குப் பதிலாக இந்நிரல்களுக்கான குறிக்கோளையே அடிப்படையாகக் கொள்ள வேண்டும் என இக் கொள்கை உணர் கிறது. இந்த முடிவை எய்துவதற்கு நிரல்களின் பல பகுதிகளும் இன்றியமையாத நிலையுடையவை. ஒரு குறிப்பிட்ட இலக் கிற்கு நேராகச் (எடுத்துக்காட்டு: மனிதனது மூளை) செல்லும் பரிணாமம் பற்றிய கோட்பாடு மாற்றங்களின் நிரல்களைத் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை ஒன்றை ஒன்று அடுத்து அமைக் கிறது. எனினும், வரலாற்றுப் பரிணாமத்திற்கும் உயிரியல் பரிணாமத்தின் இவ்விரண்டாம் நிலைக்கும் இடையே தக்க பொருளில் ஒரு முக்கியமான வேறுபாடு உள்ளது. உயிரியல் பரிணாமத் தினின்று வேறுபட்ட நிலையில் வரலாற்றுப் பரிணாமத்தை உணர்ந்து கொள்ள வேண்டுமாயின் நாம் வரலாற்றுப் போக்கை நிரலாக அமைந்த ஆனால் ஒன்றோடொன்று தொடர் பற்ற நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பாக வரையறுப்பதற்குப் பதிலாக வரலாற்று நிகழ்வின் தனித்தன்மையை எவ்வாறுவது காத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

வரலாற்றுப் போக்கை ஒரு மதிப்பீடு அல்லது சுட்டிக் காட்டும் நிலையோடு தொடர்புபடுத்துவதிலேயே நமது சிக்க லுக்குள்ள விளக்கம் அமைகிறது. அப்போதுதான் நாம் வெளிப் படையாகவே பொருளற்று அமைந்த நிகழ்ச்சிகளின் நிரலைப் பகுத்துத் தேவையான கூறுகளையும் தேவையற்ற கூறுகளையும் காண இயலும். அப்போதுதான் நாம் தனி நிகழ்வுக்குரிய தனித் தன்மையின் ஆற்றலைக் குறைக்காது விட்டுச் செல்லும் வர லாற்றுப் பரிணாமம் பற்றிப் பேச இயலும். ஒரு தனிப்பட்ட உண்மையைப் பொதுப் பயனோடு இணைக்கும்போது, அதனைப் பொதுக் கொள்கையின் வெறும் பிரிவாக அமைத்து, தனிப் பட்டதின் நிலையைக் குறைப்பதில்லை. ஆனால் இதற்காக நாம் தனிப்பட்டதற்குச் சிறப்பு அளிக்கிறோம். வரலாறு, பொதுப் பயன்களைத் (தொடர்பற்ற பொருளற்ற கலவை அல்ல) தனிப் படுத்துவதுமில்லை. ஆனால் வரலாற்றுப் போக்கு எப்போதும் புதிய, இதுவரை அறியப்படாத, முன்சுட்ட இயலாத மதிப்பீட்டு வடிவங்களை உருவாக்குகிறது. ஒரு தனிப்பட்ட கலைப்படைப்புக் கும் ஒரு மதிப்பீட்டு அளவுக்கும் இடையிலுள்ள ஒத்தநிலை, அப்

படைப்பின் தனி நிலைகளுக்கிடையில் அமைந்த இடைத் தொடர்பேயாகும். இங்கு, ஒரு தருக்க வட்டம் அமைந்துள்ளது. வரலாற்றுப் போக்கை நாம் மதிப்பீடுகளால் முடிவு செய்கிறோம். இந்த மதிப்பீடுகளின் அளவு வரலாற்றினின்று கொள்ளப்படுகிறது. இந்த நிலையை நாம் தவிர்க்க இயலாது. ஒன்றில் நாம் காலத்திற்கேற்ற மாறுபாடு என்ற பொருளற்ற மாறு நிலையை ஏற்க வேண்டும் அல்லது இலக்கிய நிலைக்குப் புறம்பான சில மாறாக் கொள்கை முறைகளைக் கொள்ள வேண்டும்.

இலக்கியப் பரிணாமத்தின் சிக்கல் பற்றிய விவாதம் நுண் பொருள் நிலையுடையது. இலக்கியத்தின் பரிணாமம், உயிரியல் பரிணாமத்தினின்று மாறுபட்டது என்பதையும், நிலைத்த ஒரு மாதிரியை நோக்கி ஒருமைப்பாடுடன் வளரும் கருத்து அதற்குத் தேவையில்லை என்பதையும் இக்கொள்கை விளக்க முயன்றது. மாறுபடும் மதிப்பீடுகளின் திட்டங்களை வைத்தே வரலாற்றை எழுத முடியும். இந்தத் திட்டங்களை நாம் வரலாற்றினின்றே பிரித்தெடுக்க வேண்டும். இலக்கிய வரலாறு எதிரிடும் சில சிக்கல்களைக் குறிப்பிட்டு இதனை விளக்கலாம்.

கலைப் படைப்புகளுக்கும் அவற்றின் மூல ஆதாரங்களுக்கும் செல்வாக்குகளுக்கும் இடையில் அமைந்த மிகத் தெளிவான தொடர்புகள் மரபுப்பாங்கான புலமையின் அடிப்படையாக அமைகின்றன. ஆக்கியோர்களிடையே தொடர்பை அமைப்பது குறுகிய பொருளில் இலக்கிய வரலாறு அன்று எனினும் இத்தகைய தொடர்புகளைக் காண்பது இத்தகைய இலக்கிய வரலாற்றை எழுதுவதற்குத் தேவையான மிக முதன்மையான ஆயத்த நிலையாகும். எடுத்துக் காட்டாக, நாம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக் கவிதையின் வரலாற்றை எழுத விரும்புவதாகக் கொள்வோம். அப்போது ஸ்பென்சர் மில்டன், டிரைடன், போன்ற கவிஞரோடு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர் கொண்டிருந்த தொடர்புபற்றி அறிய வேண்டுவது அவசியம். ரேமாண்ட் ஹாவென்ஸின் (Raymond Havens) ஆங்கிலக் கவிதையில் மில்டனின் செல்வாக்கு (Milton's Influence on English Poetry) போன்ற சிறப்பான இலக்கியக் கல்வி நூல், மில்டனின் செல்வாக்கை விளக்கச் சிறந்த சான்றுகளைத் தொகுத்தளிக்கிறது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர்கள் கொண்டிருந்த மில்டனின் கருத்துக்களைத் தொகுத்தளிப்பதோடு

அமையாது, இலக்கியங்களையும் கற்று அவற்றிடையே நிலவிய ஒத்தநிலைகளையும் இணை நிலைகளையும் கூடக் கற்றனர். அண்மைக் காலத்தில் இவ்வாறு சமநிலைகளைக் காணும் நிலை பெரிதும் இகழ்ந்துரைக்கப் பெற்றது. குறிப்பாக அனுபவமற்ற மாணவர்கள் இதில் ஈடுபடும்போது, பல இடர்ப்பாடுகள் தோன்றும். முதலில், சமநிலைகள் உண்மையிலேயே சமநிலைகளாக அமைய வேண்டும். தெளிவற்றவையாக அமையலாகாது. இவற்றைப் பலமுறை எடுத்துரைப்பதால் தெளிவித்து விடலாம் என்றும் கருதலாகாது. நாற்பது பூஜ்யங்களை இணைத்தாலும் அது இன்னும் பூஜ்யமாகவே அமையும். மேலும் சமநிலைகள், ஒரே ஆதாரத்தினின்று தோன்றாதவை என்பதை விளக்கத் தக்க காரணத்தெளிவு அமைய வேண்டும். சமநிலைகள் தனிப்பட்ட உட்கோள் அல்லது சொல்லாக அமையாது, மிகச்சிக்கலான மாதிரிகளாக அமையும் போதும் ஆய்வாளனுக்கு இலக்கியம் பற்றி விரிவான அறிவு அமையும்போதும் மட்டுமே இத்தெளிவை அடைய இயலும். இந்த அடிப்படைத் தேவைகளை மீறும் படைப்பு அதிர்ச்சி தரும் அளவுக்கு அதிகமாக அமைவதோடு, சில வேளைகளில் ஒரு காலத்திற்குரிய பொதுவான பழகிய வழக்குகளையும் நிலைத்த உருவங்களையும் பொதுவான அடிப்படைப் பொருளால் தூண்டப்பெறும் ஒத்த நிலைகளையும் உணர்ந்துகொள்ளும் திறம் பெற்ற அறிஞரார் படைக்கப் பெறுகின்றன.

இந்த முறையின் குறைபாடுகள் எவையாயினும் இம்முறை சீர்மையுடையது. இதனை முற்றிலும் தள்ளிவிட இயலாது. இலக்கியத்தின் ஆதாரங்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கற்பதால், இலக்கியத் தொடர்புகளை நிறுவ இயலும் அவற்றில், மேற்கோள்களும் கருத்தைக் கவர்தலும் வெறும் எதிரொலிகளும் குறைந்த முக்கியத்துவம் உடையன. வேண்டுமானால் தமது கலைப்படைப்பில் கலைநோக்குகளுக்காக மேற்கோள்களை எவ்வாறு பயன் படுத்த வேண்டும் என்பதை அறிந்த ஸ்டர்ன் பர்டன் (Burton) போன்ற ஆக்கியோர்களைப் போன்று இவை வெறும் தொடர்பை நிறுவ உதவலாம். ஆனால் இலக்கியத் தொடர்பு பற்றி எழும் பல கேள்விகள் சிக்கலானவை: அவற்றின் சிக்கல்களைத் தீர்ப்பதற்குத் திறனாய்வுப் பகுப்பாய்வு தேவை. இதற்காக சமநிலைகளை எளிய கருவியாக மட்டுமே பயன்படுத்துகின்றன. உண்மையை இவை புறக்கணிப்பதே இத்தகைய கல்வி முறை

களின் தோல்விக்குக் காரமாணமாகின்றன. ஒரு தனிப்பட்ட கூறைப்பிரித்துக் கொள்வதற்காக அவை கலைப்படைப்பைப் பல துணுக்குக்களாகச் சிதைக்கின்றன. இரண்டு அல்லது அதற்கதிகமான படைப்புகளின் இடைத் தொடர்பைப் பயனுடைய நிலையில் விளக்க வேண்டுமானால், இலக்கிய வளர்ச்சித் திட்டத்தில் அவற்றிற்குரிய தகுந்த இடத்தை அறிந்திருத்தல் வேண்டும். இரு கலைப்படைப்புகளிடையே நிலவும் தொடர்புகளை அறிய வேண்டுமானால் நாம் இரு முழுப் படைப்புகளை ஒத்து நோக்கும் திறனாய்வுச் சிக்கலை அறிய வேண்டியதாகும். நாம் இரு முழு நிலைகளை ஒத்து நோக்க வேண்டும். இவ்விரு வடிவங்களையும் ஆரம்ப ஆய்விற்கப்பால் பிரித்துத் தனிப்படுத்தலாகாது.

இரு முழு நிலைகளை ஒப்பிடும் போது, நாம் இலக்கிய வரலாற்றிற்குரிய ஓர் அடிப்படைப் பிரச்சினையைப்பற்றி முடிவிற்கு வரும் திறன் பெறுகிறோம். அது, ஆக்கியோனின் தற்படைப்புத் திறன் பற்றியது. மரபை மீறுவதே தற்படைப்பாற்றல் என நமது காலத்தில் வழக்கமாகத் தவறாகக் கருதப்படுகிறது. அல்லது அதனை நாம், அது அமையாத இடத்தில், அதாவது இலக்கியக் கலைக்கு ஆதாரமான பொருட்களில், தேடுகிறோம். அல்லது மரபுப்படியான கதைத் திட்டத்திலும் வழிமுறையான அமைப்பிலும் தேடுகிறோம். தொடக்க காலங்களில் இலக்கியப் படைப்பின் இயல்பு பற்றித் தெளிந்த அறிவைக் கொண்டிருந்தோம். ஓர் ஆக்கியோன் தானாகப்படைத்த கதைத்திட்டம் அல்லது அடிப்படைப் பொருளுக்குரிய முருகியல் மதிப்பு குறைந்தது என்ற உணர்வு இப்போது நிலவுகிறது. மறுமலர்ச்சிக் காலத் தவரும் நவீன செவ்விய காலத்தவரும் மொழிபெயர்த் தமைப்பதற்கும் குறிப்பாகக் கவிதையை மொழிபெயர்ப்பதற்கும், ஒட்டிப்படைத்தற்கும் பெரும் சிறப்பளித்தனர். இப்பொருளில் போப் ஒரேஸின் வசைப்பாடல்களை ஒட்டிப் படைத்தார். டாக்டர் ஜான்சன் ஜுவெனலை (Juvenal) ஒட்டிப் படைத்தார். கலைப்போக்கு பற்றிய தவறான கருத்துக்கள் இத்தகையபடைப்புகளின் அடியாக அமைந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக: சிட்னிஸீ, எலிசபெத்துக்கால பதினான்கடிப்பாடல் பற்றிய தமது ஆய்வில் அவை முற்றிலும் மரபின்பாற்பட்ட அமைப்பைக் கொண்டுள்ளன என்றார். ஆனால், அவை சிட்னி கருதுவது போன்றே பதினான்கடிப் பாடலின் உண்மையற்ற தன்மையையும் கீழ் நிலையையும் தெரிவிப்பதில்லை. ஒரு மரபினுட்பட்டு,

அதன் உத்திகளைக் கையாளும் நிலையில் உணர்வு ஆற்றலும் முருகியற் பயனும் பொருந்தியமையலாம். இத்தகைய வகைக் கல்விகளில் அளவிட்டு ஒப்பிடும் நிலையிலும், ஒரு கலைஞன் பிற கலைஞரின் கலைப்பேறுகளை எவ்வாறு பயன்படுத்துகிறான் என்பதைக் காட்டும் நிலையிலும், ஆற்றலின் உரு மாற்றத்தை நாம் நோக்கும் நிலையிலும் உண்மையான திறனாய்வுச் சிக்கல்கள் எழுகின்றன. ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பிற்கும் மரபில் உள்ள தக்க இடத்தை நிறுவுவதே இலக்கிய வரலாற்றின் முதல் வேலை.

இரண்டு அல்லது அதற்கதிகமான கலைப் படைப்புகளின் தொடர்பு பற்றிக் கற்கும் கல்வி, இலக்கிய வரலாற்றுப் பரிணாமத்தில் அமையும் வேறு சிக்கல்களுக்கு வழி வகுக்கும். ஓர் ஆக்கியோனால் எழுதப் பெற்ற படைப்புகளே முதலாவதாகவும் மிகத் தெளிவானதாகவும் அமைந்த படைப்புகளின் நிரல். இங்கு மதிப்பீடுகளின் திட்டம் ஒன்றுள்ளது; நாம் நிறுவத்தக்கவாறு சிக்கலற்ற ஒரு நோக்கமும் உளது. நாம் ஒரு படைப்பையோ அல்லது ஒரு தொகுதிப் படைப்பையோ ஆக்கியோனது முதிர்ந்த படைப்புகள் என முடிவு செய்யலாம். அவனது பிற படைப்புகளை இந்தப் படைப்பின் வகையோடு ஓரளவு ஒத்த நிலையை வைத்துப் பகுத்தாயலாம். இத்தகைய கல்வியினின்று எழும் சிக்கல்களைக் குறித்துத் தெளிந்த உணர்வோடு, இவை செய்யப்படாமலிருக்கலாம் அல்லது இவை ஆக்கியோனது தனி வாழ்வில் எழும் சிக்கல்களோடு மயங்கிக் கிடக்கலாம். எனினும் இத்தகைய கல்வி முறைகள் பல தனி நூல்களில் அமைந்துள்ளன.

மற்றொரு வகையான பரிணாமத் தொடர்புகளைக் கலைப் படைப்புகளில் உள்ள ஒரு தனிப்பண்புக் கூற்றைத் தனிப்படுத்துவதன் மூலம் அமைக்கலாம். சில குறிக்கோள் வகைகளுக்கு (இவை தற்காலிகக் குறிக்கோள்களாக அமையலாம்) நேராக இத்தனிப்பண்புக் கூறு வளரும் நிலையைக் கண்டுபிடிக்கலாம். ஒரு தனிப்பட்ட ஆக்கியோனது படைப்புகளில் இதனை அமைக்கலாம். இந்நிலைக்கு எடுத்துக்காட்டாக: கிளமன், ஷேக்ஸ்பியரின் உருவக நிலையின் பரிணாமத்தில் செய்ததைக் கூறலாம் அல்லது ஒரு கால கட்டத்தையோ தேச இலக்கியம் முழுவதையுமோ கற்க இக்கல்வியைப் பயன்படுத்தலாம். ஆங்கில யாப்பின் வரலாறு, உரை நடை ஒத்திசைவின் வரலாறு பற்றி செயின்ற்ஸ்

பெறி, இத்தகைய ஒரு கூறைத் தனிப்படுத்தி அதன் வரலாற்றைக் காண்கிறார். இவரது நூல்கள், யாப்பு, ஒத்திசைவு போன்றவற்றைக் குறித்துத் தெளிவற்ற, வழக்கற்ற கருத்துக்களை அளிப்பதால் சிறப்பிழக்கின்றன. இதன் வாயிலாகத் தகுதியான குறிப்பீட்டுத் திட்டங்களின்றி தக்க வரலாற்றை எழுத இயலாது என்று விளக்கப்படுகிறது. இதை ஒத்த சிக்கல்கள், ஆங்கிலக் கவிதைச் சொல் வண்ணத்தின் வரலாற்றிலும் ஆங்கிலக் கவிதை உருவக நிலை வரலாற்றிலும் எழும். முன்னதைப் பொறுத்த வரையில் ஒரு சில குறிப்புக்கள் மட்டும் காணப்படுகின்றன. உருவக நிலை வரலாற்றை எழுதும் முயற்சி இதுவரை மேற்கொள்ளப்படவில்லை.

இத்தகைய கல்வியுடன் ஒருவர் ஹாம்ஸெட் அல்லது டான் ஜுவான் (Donjuon) அல்லது அலையும் யூதன் போன்ற உட்கோள்கள், உள நோக்கங்கள் ஆகியவற்றின் வரலாற்றுக் கல்வியையும் அமைக்க வேண்டும் என்றும் எதிர்பார்க்கலாம். ஆனால் உண்மையாக இவை வேறுபட்ட சிக்கல்களாகும். யாப்பும் சொல் வண்ணமும் தொடர்ந்து அமைவன போன்று, ஒரு கதையின் பல பாடங்களிடையே தொடர்பு அமையத் தேவையில்லை. எடுத்துக்காட்டாக: ஸ்காட் நாட்டு அரசி மேரியின் துன்பியலின் பல பாடங்களை இலக்கியம் முழுவதிலும் காண நாடுவது அரசியல் உணர்வுடைய வரலாற்று வல்லுநனுக்கு ஆர்வம் அளிக்கலாம். அவ்வாறு அவன் கற்கும் போது, இலக்கியச் சுவையில் நிகழ்ந்த மாற்றங்களையும்—துன்பியல் பற்றிய கோட்பாட்டில் நிலவிய மாற்றங்களையும் கூட—ஒரிரு இடங்களில் விளக்கலாம். ஆனால் அவன் அதனை இணைவாக ஆழ்ந்த நிலையில் உருவாக்க மாட்டான். அவனைப் பொறுத்தவரையில், அது, எத்தகைய திறனாய்வுச் சிக்கல்களையும் தோற்றுவிக்காது. பொருள் வரலாறே (Stoffgeschichte) எல்லா வரலாறுகளிலும் இலக்கியத் தொடர்பற்றதாக அமையும்.

இலக்கிய வகைகள் பிரிவுகள் ஆகியவற்றின் வரலாறு இன்னொரு வகைச் சிக்கல்களை நமக்களிக்கிறது. ஆனால் இச்சிக்கல்கள் தீர்க்கக் கூடாதவையல்ல. இலக்கியவகைகள் பிரிவுகள் பற்றிய கொள்கையை, குரோச்சே ஒதுக்கித்தள்ள முயன்றார். எனினும் இத்தகைய கொள்கையை உருவாக்குவதற்கு வழி செய்யும் பல கல்வி நெறிகள் நமக்குண்டு. இவை வரலாற்றைக் காண்

பதற்குத் தேவையான கொள்கை நோக்கையும் குறிப்பிடுகின்றன. இலக்கிய வகையின் வரலாற்றில் நிலவும் தடுமாற்றம் எல்லா வரலாற்றிற்கும் உரிய தடுமாற்றமாகிறது. அதாவது மதிப்பீட்டுத் திட்டத்தைக் காண்பதற்கு (இவ்விடத்தில் இலக்கியவகை) நாம் வரலாற்றைக் கற்கவேண்டும். ஆனால் சில திட்டங்களைத் தேர்ந்து அமைத்துக் கொள்ளாமல் நாம் வரலாற்றைக் கற்க இயலாது. இவ்வாறு ஒன்றோடு ஒன்று இணைந்தமையும் வட்டம் நடைமுறையில் மேற்கொள்ள இயலாததன்று. பதினான்கடிப் பாடலை எடுத்துக்கொண்டால் இவற்றை வகை செய்யச் சில தெளிவான புறநிலைத் திட்டங்கள் உள்ளன. (பதினான்கடி பெற்றுத் தெளிவான ஒத்திசைவு மாதிரி பெற்றமைந்துள்ளது) இரங்கற் பாடல், ஆடல் சார்ந்த பாடல் வகை போன்ற பிற இலக்கிய வகைகளில் ஒரு பொதுவான பெயரால் மட்டுமே இலக்கியங்கள் இலக்கிய வகையினுட்பட்டு வரலாறு அமைகிறதா என்ற ஐயம் எழலாம். பென் ஜான்சனது, 'தனக்குப் பாடிய பாடல்' (Ode to Himself) காலின்ஸின் மாலைப்பாடல்' (Ode to Evening) வேட்ஸ்வொர்த்தின் 'இறவா மையை அணுகுதல்' (Intimations of Immortality) போன்ற வற்றிடையே ஒத்த நிலை அதிகமாக இல்லை. எனினும், இவற்றிற்குப் பொதுவான தோற்ற நிலையை ஒரேஸின் பாடல்களிலும் பிண்டாரிய ஆடல் சார்ந்த பாடல்களிலும் காணலாம். இதன் வாயிலாகத் தெளிவாக வேறுபட்ட மரபுகள், காலகட்டங்கள் ஆகியவற்றிடையே இணைவு நிலைகளையும் தொடர்ச்சியையும் காண இயலும். இலக்கிய வரலாற்றுக் கல்விக்கு, இலக்கிய வகைகளின் வரலாறு மிகப்பயன் தரும் பரப்பு என்பதில் ஐயமில்லை.

அளப்பு ஆய்வுகளை நாடோடி இலக்கியத்திற்குப் பெருமளவு பயன்படுத்தலாம்; அவ்வாறு பயன்படுத்த வேண்டியதவசியம். இவ்விலக்கியத் துறையில், பிந்திய கலை வரலாற்றில் உள்ளதைவிட, இலக்கிய வகைகள் அடிக்கடி நன்கு அறிவிக்கப் பெற்றுத் தெளிவுபடுத்தப் பெற்றுள்ளன. க்ஷித்துறையில் பொதுவாக நன்கு கற்கப்படும் உட்கோள்களும் கதைத் திட்டங்களும் பரவும் நிலைபற்றிய கல்வியை ஒத்த சிறப்பையாகிலும், இலக்கிய வகைக் கல்வியும் பெறுகிறது. ரஷிய நாட்டில் இக் கல்வி முறைகள் நன்கு தொடங்கப் பெற்றன. செவ்விய கால இலக்கிய வகைகளையும் இடைக் காலத்தில் எழுந்த புதிய

இலக்கிய வகைகளையும் உணர்ந்துகொள்ளாது, தற்கால இலக்கியத்தை—புதுமைப் புரட்சி வரையுள்ள இலக்கியத்தை—புரிந்து கொள்ள இயலாது. இலக்கிய வகைகள் கலந்து, தூய்மை இழந்து போராடிய நிலையே 1500 முதல் 1800 வரையுள்ள இலக்கிய வரலாற்றின் பெரும்பகுதியாக அமைகிறது. இலக்கிய வகைகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகளைத் தெளிவிழக்கச் செய்து, கலவை வடிவங்களைப் புகுத்த, புதுமைக் காலம் செய்த புரட்சி எதுவாயினும், இலக்கிய வகைக் கொள்கையின் ஆற்றலை—மிக அண்மைக்கால இலக்கியங்களிற்கூட—அவற்றின் நிலையைக்குறைவாக மதிப்பிடுவது தவறாகும். பிரான்ஷையர் அல்லது சைமண்ட்ஸ் எழுதிய ஆரம்ப இலக்கிய வகை வரலாறுகள் உயிரியல் கொள்கையோடு, எல்லையில்லாமல் சார்பு பெற்றுள்ளதால், திட்டமாக நிலை இழக்கின்றன. இலக்கியப் பிரிவுகள் பற்றிய விளக்கங்கள் அல்லது தொடர்பற்ற தனிப்பட்ட கட்டுரைத் தொகுதிகளாக இந்நூல்கள் தமது நிலையை வகுத்துக் கொள்ளும் இடர் இத்தகைய கல்வி முறைகளில் அமைகிறது. நாடக வரலாறு, நாவல் வரலாறு என்றழைக்கப்படும் நூல்கள் பல இந்நிலையுடையவை. ஆனால் ஓர் இலக்கியப் பிரிவின் வளர்ச்சி பற்றிய சிக்கலைத் தெளிவாக எதிர்நோக்கும் நூல்களும் உள்ளன. ஷேக்ஸ்பியரது காலம் வரையுள்ள ஆங்கில நாடக வரலாற்றை எழுதும்போது மர்மங்கள், ஒழுக்க நிலைகள் போன்ற பிரிவுகளின் தொடர்ச்சியைக் காணவேண்டும். அதோடு பேலின், ஜாண் மன்னனில் (King John) குறிப்பிடத் தக்கவாறு அமைந்துள்ள கலவை வடிவில் தற்கால நாடகத்தின் தோற்றத்தைக் காணலாம். ‘நாட்டுப்புறப் பாடலும், நாட்டுப்புற நாடகமும்’ என்ற, டபிள்யூ. டபிள்யூ. கிரகின் நூல் தனது நோக்கத்தில் இரண்டுபட்டிருந்தபோதிலும் சிறந்த இலக்கிய வகை வரலாறு அமைகிறது. பின்னர் சி. எஸ். லூவிஸின் ‘அன்பின் தொடர் உருவகம்’ தெளிவாகக் கருத்தில் நிறுவப் பெற்ற வளர்ச்சியின் திட்டத்தைத் தெளிவாக விளக்குகிறது. ஜெர்மனியில் இரு சிறந்த நூல்களாவது செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளன. அவை, காரல் வீட்டரின் ‘ஜெர்மானிய ஆடல் சார்ந்த பாடலின் வரலாறு’ம் குந்தர் முல்லரின் (Gunther Muller) ‘ஜெர்மானியப் பாடலின் வரலாறு’மாகும். இவ்விரு ஆசிரியர்களும் தங்களுக்கு எதிராக நிற்கும் பிரச்சினைகளைத் திறம்படச் சிந்தித்துள்ளனர். வீட்டர் திட்டமாக இலக்கிய வகை வரலாற்றில் அமையும் வட்டத்தை உணர்ந்துள்ளார்,

ஆனால் அதைக் கண்டு அவர் உறுதி தளரவில்லை.—வரலாற்று வல்லுநன் உள்ருணர்வின் வாயிலாக, தான் கருத்தில் கொள்ளும் இலக்கிய வகை மிக இன்றியமையாத நிலை எது என்பதை உணர்கிறான். அதன் பின்னர் அவன் இலக்கிய வகையின் தோற்றத்தைக் கண்டு, தான் புனைவாக அமைத்த நிலையைச் சீர்திருத்துகிறான்; இவ்வாறு வீட்டர் கருதுகிறார். வரலாற்றில் இலக்கிய வகை தனிப்பட்ட படைப்புகளின் வாயிலாக விளக்கப் பெற்றதாகத் தோற்றமளித்தாலும், அதனை, தனிப்பட்ட படைப்புகளின் தனிச்சிறப்புக் கூறுகளாலானது என விளக்கலாகாது. அது ஓர் ஒழுங்கு செய்யப்பெற்ற கொள்கை, ஒரு மாதிரியின் அடியாக அமைந்தது; உண்மையான மரபு நிலை, அது பயன் உடையது; ஏனெனில், அது திடமான இலக்கியப் படைப்புகளின் உருவாக்கத்தை உண்மையிலேயே உருப்படுத்துகிறது. இலக்கிய வகை வரலாறு ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கை அடையத் தேவையில்லை; அவ்வாறு அமையின் மேலும் இலக்கிய வகைகள் தொடரவும் வேறுபடுத்தப்படவும் இயலாது. ஆனால் ஒரு தக்க வரலாற்றை எழுதுவதற்காக நாம் ஒரு தற்காலிகமான இலக்கை, வகையை, மனத்திற் கொள்ளவேண்டும்.

ஒரு கால கட்டம் அல்லது இயக்கத்தின் வரலாற்றை எழுதும்போதும் இதை ஒத்த சிக்கல்கள் தோன்றுகின்றன. இலக்கிய வளர்ச்சிபற்றி நாம் கூறிய கருத்துக்களால் நாம் இரு எல்லை கடந்த கருத்துக்களைக் கொள்ள இயலாது என்பது, தெளிவுபடுத்தப் பெற்றது. ஒரு கருத்து உருவக நிலையுடையது. அதன் படி காலக்கட்டம் உண்மைத் தன்மையுடையது. அதன் தன்மையை நாம் உள்ருணர்வால் உணரலாம். எல்லை கடந்த பெயர் நிலைக் கொள்கைப்படி, ஒரு காலப் பிரிவைக் குறிக்கும் மொழிக் குறிப்பீடே கால கட்டம். அது விளக்கத்திற்காக அமைந்தது. ஒரு பொருளின்மேல் வேண்டுமென்றே சுமத்தப் பெற்றது காலகட்டம் என்று இவர்கள் கொள்கின்றனர். இப் பொருள் உண்மையில் தொடர்பான திசையற்ற மாற்றமே யாகும். இவ்வாறு திட்டமான நிகழ்வுகளின் குழப்பம் ஒரு புறமும் முற்றிலும் தற்சார்பான குறிப்பீடுகள் மறுபுறமும் அமைகின்றன. நாம் இந்தப் போக்கை ஏற்றுக்கொண்டால் வேறுபாட்டுள் ஒருமைப்பாடுடைய உண்மை நிலையினூடே எங்கு நாம் அமைத்தாலும் அதனால் அதிக வேறுபாடு ஏற்படாது. கால கட்டங்களின் எத்திட்டங்களைக் கொள்கிறோம்.

அவற்றைத் தோன்றியவாறு கொள்கிறோமா, நமது விருப்பிற்கு இடமளிக்காத நிலையில் கொள்கிறோமா என்பது முக்கியமன்று. நாம் நூற்றாண்டு, பத்தாண்டு அல்லது ஆண்டுகளின் இலக்கிய வரலாற்றைப் பகுப்பாய்வு முறையில் எழுதலாம். ஆர்தர் சைமண்ட்ஸ் தமது 'ஆங்கிலக் கவிதையில் புதுமை இயக்கம்' என்ற நூலில் கொண்ட அடிப்படை நிலையைக்கூட நாம் ஏற்கலாம். அவர் 1800ஆம் ஆண்டிற்கு முன்னர்த் தோன்றி 1800ஆம் ஆண்டிற்குப் பின்னர் மறைந்த ஆக்கியோரை மட்டும் கருத்தில் கொள்கிறார். கால கட்டம் நமது வசதிக்காக மட்டும் அமைந்த தொடராகிறது. அது ஒரு நூலின் உட்பிரிவாகவோ ஒரு பொருளைத் தேர்வதற்காகவோ அமைகிறது. இக்கருத்தை உள்ளத்தில் கொண்டு எழுதாவிடினும், கால எல்லைகளைக் கவனமாகக் கருத்திற்கொண்டு எழுதப்பெறும் நூல்களில் இதனை அடிக்கடி காண்கிறோம்; சில வரையறைகள்தேவை என்ற காரணத்தைவைத்தே இதனை ஏற்க இயலும். நூல் விளக்கப் பட்டியலை மட்டும் தொகுத்தளிக்கும்போது கால வரையறைகளைக் கவனத்தில் கொள்வது பொருந்தும். இந்நிலையில் இவை டூவி (Dewey) நூல் நிலையத்திற்களித்த 'தசாம்ச-ஒழுங்கு முறை' போன்று அமையலாம். ஆனால் இவ்வாறு கால கட்டங்களை வைத்து வகை செய்யும் நிலை தகுதியான இலக்கிய வரலாற்றோடு தொடர்புடையதன்று.

அனேக இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநர் அரசியல் மாற்றங்களோடு ஒத்து, காலங்களைப் பிரிவு செய்கின்றனர். இவ்வாறு இலக்கியம் ஒரு தேசத்தின் அரசியல் சமூகப் புரட்சிகளால்முற்றிலும் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. கால கட்டங்களைத் தீர்மானிக்கும் சிக்கல் அரசியல் சமூக வரலாற்று வல்லுநருக்கு விடப்படுகிறது. அவர்கள் வகுத்த பிரிவுகள் அவ்வாறே ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. நாம் பழைய ஆங்கில இலக்கியத்தின் வரலாறுகளை நோக்கின் அவை எண் பிரிவுகளின்படியோ ஏதாவது ஓர் எளிய அரசியல் அடிப்படை நிலையை—அரசரின் ஆட்சிக் காலத்தை—வைத்தோ செய்யப்பெற்றுள்ளன என்பதை உணரலாம். அரசர் இறந்த காலத்தை வைத்துப் பிந்திய ஆங்கில இலக்கியத்தின் வரலாற்றைப் பிரிவு செய்வது எவ்வளவு இடர் தருவது என்பதைக் காட்டத் தேவையில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் மூன்றாம் ஜார்ஜ் நான்காம் ஜார்ஜ், நான்காம் வில்லியம் போன்ற அரசர்களின் ஆட்சிக்

காலத்தை வைத்து ஆங்கில இலக்கியத்தை வேறுபடுத்துவதை எவரும் தேவையானதாகக் கொள்ளவில்லை. ஆனால் எலிசபெத் அரசி, முதலாம் ஜேம்ஸ், முதலாம் சார்ல்ஸ் ஆகியோரது ஆட்சிக் காலங்களுக்கிடையே வேறுபாடு செய்வதை எவரும் ஒப்புவர். இதுபோன்ற செயற்கைப்பாங்கான பிரிவுகள், இலக்கியத்தில் இன்றும் நின்று நிலவுகின்றன.

மிக அண்மையிலுள்ள ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றை நோக்கினால், கால அட்டவணைகளையும் ஆட்சிக் காலத்தையும் கொண்டு செய்யப்பெற்ற பழைய பிரிவுகள் ஓரளவு முற்றிலும் மறைந்துவிட்டன எனலாம். இவற்றின் இடத்தைப் பிற கால கட்டங்கள் பெறுகின்றன. இவற்றின் பெயர் மனிதனது உளத்தின் பல்வேறு செயற்பாடுகளினின்று கொள்ளப்படுகின்றன. எலிசபெத்திய, விக்டோரிய என்ற பெயர்களை நாம் இன்றும் பயன்படுத்துகிறோம் என்றாலும் அவை அறிவு வரலாற்றின் திட்டத்தினுள் ஒரு புதிய பொருளைக் கொண்டுள்ளன. அரசியல் அக்காலப் பண்பைக் காட்டி நிற்கின்றனர் என நாம் உணர்வதால் இவற்றைக் காத்து வருகிறோம். ஆனால் நாம் இப்போது அரசனின் முடிசூட்டு நாள், மரண நாள் என்பவற்றால் தீர்மானிக்கப்படும் திட்டமான கால கட்டங்களை வலியுறுத்துவதில்லை. எலிசபெத்திய காலம் எனும்போது, அரங்குகள் மூடப்பெற்றதற்கு முன்னர் வாழ்ந்த எழுத்தாளர்களை உள்ளடக்குமாறு கொள்கிறோம். மேலும் அரசி இறந்த பின் நடந்த நாற்பது ஆண்டுகள் இதனுட்படும். இதற்கு மாறாக ஆஸ்கர் வைல்டின் காலம் விக்டோரிய காலத்திற்குட்படும். ஆயினும், நாம் இவரை விக்டோரிய காலத்தவராகக் கொள்வதில்லை. அரசியல் தொடர்புடன் எழுந்த இக்காலங்கள் இன்று, அறிவு வரலாற்றிலும் இலக்கிய வரலாற்றிலும் திட்டமான பொருளைப் பெற்றுள்ளன. இவ்வாறு பல நிலைகளினின்று கொள்ளப்பெற்ற இப்பெயர்கள் ஓரளவு குழப்பமளிப்பவையாகவே உள்ளன. 'சீரமைப்பு' சமய வரலாற்றினின்று பெற்றது. 'மானிட ஞானம்' புலமை வரலாற்றினின்றும் மறுமலர்ச்சி கலை வரலாற்றினின்றும் தோன்றியது. 'மீட்சி'யும் பொது உடைமையும் திட்டமாக அரசியல் நிகழ்ச்சிகளினின்று எழுந்தவை. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு என்ற தொடர் ஒரு பழைய எண்முறைத் தொடர். அகஸ்திய, நவீன செவ்விய காலம் என்பவை போன்ற இலக்கியத் தொடர்களை ஒத்த சில

பயன்களைக் கொண்டது. புதுமைக் காலத்திற்கு முந்திய காலம் புதுமைக் காலம் என்பவை அடிப்படையிலே இலக்கிய நிலையுடையவை. ஆனால் விக்டோரிய, எர்வார்டிய, ஜார்ஜிய போன்ற தொடர்கள் அரசர்களது ஆட்சியினின்றும் கொள்ளப் பெற்றவை. இவ்வாறு குழம்பிய நிலையைப் பெரும்பாலும், பிற இலக்கியங்களும் காட்டி நிற்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, அமெரிக்க இலக்கியத்தில் வரும் 'குடியேற்ற காலம் அரசியல் தொடராகும். ஆனால் புதுமைக் காலமும் உண்மை நயமுடைக் காலமும் இலக்கியத் தொடர்கள்.

தொடர்களின் கலவை நிலையை ஆதரித்துப் பேசுபவர்கள் இத்தகைய குழப்பத்தை வரலாறே தோற்றுவித்தது என்று அழுத்திக் கூறலாம். இலக்கிய வரலாற்று வல்லுநர் என்ற நிலையில் நாம் முதன் முதலாகக் கருத்துக்களுக்கும்—கொள்கைகளுக்கும், திட்டங்களுக்கும்—பெயர்களுக்கும், ஆக்கியோர்களுக்கும் நேராக அதிக கவனத்தை அளிக்க வேண்டும். தன்னுணர்வோடு உருவாக்கப்பெற்ற திட்டங்களும் பிரிவுகளும் இலக்கிய வரலாற்றில் அமையும் சுய விளக்கங்களும் அளிக்கும் சான்றுகளின் பயன் திட்டமாகக் குறைக்கப்படலாகாது. நிச்சயமாக 'இயக்கம்' என்ற சொல் இத்தகைய தன்னுணர்வும் தந்திறனாய்வும் அமைந்த செயற்பாடுகளுக்காக வைக்கப்பட வேண்டும். இச்செயற்பாடுகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் அறிவிப்புகளையும் அளிக்கும் வேறு எந்த வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியையும் விளக்குவதுபோன்று விளக்க வேண்டும். திறனாய்வின் முழு வரலாறு, இலக்கிய வரலாற்றைப்பற்றிய ஒரு சுருக்க விளக்கத்தை அளிப்பதைப்போன்று இத்தகைய திட்டங்கள் ஒரு கால கட்டத்தைப்பற்றிய கல்விக்குரிய பொருட்கள் மட்டுமேயாகும். அவை நமக்குக் குறிப்புக்களை வழங்கலாமே யன்றி அவை நமது முறைகளையும் பிரிவுகளையும் வகுத்தளிக்கலாகாது. அவற்றின் முறைகளைவிட நமது முறைகள் மிக ஆழமானவை என்பதால் அல்ல; நிகழ்காலத்தின் ஒளியில் கடந்த காலத்தைக் காணும் பயனைக் கருதியே நாம் இவ்வாறு கூறுகிறோம்.

மிகக் குழப்பமான தோற்ற நிலைகளையுடைய தொடர்கள், அவை தோன்றிய காலத்தில் நிலை நிறுத்தப்படுவதில்லை என்பதையும் கூறவேண்டும்; ஆங்கிலத்தில் 'மானிட ஞானம்' என்ற தொடர் 1832-இல் முதன் முதலாவதாகக் காணப்படு

கிறது. 'மறுமலர்ச்சி' என்ற தொடர் 1840-ஆம் ஆண்டிலும் 'எலிசபெத்திய' என்ற தொடர் 1817-ஆம் ஆண்டிலும் 'அகஸ்திய' என்ற சொல் 1819 ஆம் ஆண்டிலும் 1844-இல் 'புதுமை நிலை' என்ற சொற்றொடரும் கையாளப் பெற்றன. இந்த ஆண்டுகள் ஆக்ஸ்போர்ட் அகராதியினின்றுகொள்ளப் பெற்றவை. இவற்றை நம்பத் தகுந்தவை என்று கூற இயலாது. 1690-ஆம் ஆண்டிலேயே 'அகஸ்திய' என்ற தொடர் ஆங்காங்குக் காணப்படுகின்றது. கார்லைல் 'புதுமை நிலை' என்ற தொடரை 1831-இல் பயன்படுத்துகிறார். காலம் அது குறிப்பிடும் பெயருக்கும் கால கட்டத்திற்கும் இடையே பின் தங்குகிறது என்பதை இவை சுட்டிவிடுகின்றன. இங்கிலாந்தில் புதுமையாளர் தம்மைப் புதுமையாளர் என அழைக்க வில்லை. 1849-இல் கால்ரிட்ஜும் வேட்ஸ்வொர்த்தும் புதுமை இயக்கத்தோடு இணைக்கப்பெற்று, ஷெல்லி கீட்ஸ் பைரன் போன்ற கவிஞரோடு வகை செய்யப்பெற்றனர். 'பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதி முதல் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம்வரையுள்ள இங்கிலாந்தின் இலக்கிய வரலாற்' றில் திருமதி. ஒலிபான்ற் (Mrs. Oliphant) ஒருபோதும் இச் சொல்லைப் பயன்படுத்தவில்லை. அவர் லேக் கவிஞர்கள், காக்னி (Cockney) துறைக் கவிஞர், சாத்தானிய பைரன் போன்றவர்களை ஓர் இயக்கமாகக் கருதினார். எனவே இன்று ஆங்கில இலக்கியத்தில் வழக்கமாக ஏற்றுக்கொள்ளப் பெற்றுள்ள கால கட்டங்களை வரலாற்று முறையில் நியதி செய்ய இயலாது. அரசியல், இலக்கியம், கலைக் குறிப்புக்கள் ஆகியவை குழம்பிக் கலந்த நிலையையே இவை காட்டி நிற்கின்றன என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

மனிதனது பண்பாட்டு வரலாற்றை—அரசியல், தத்துவம், பிறகலைகள் முதலியவற்றைச்—செம்மையாகப்பிரிவு செய்யும் பல காலகட்டங்கள் அமைந்தாலும், இவ்வாறு பல பொருட்களின் அடிப்படையில் வெவ்வேறு இலக்குகளைக் கருத்திற்கொண்டு அமைத்த திட்டத்தை இலக்கிய வரலாறு ஏற்க விரும்ப லாகாது. அரசியல் சமுதாயம் அல்லது மனித இனத்தின் அறிவு வளர்ச்சி ஆகியவற்றை அவ்வாறே பிரதிபலித்துக் காட்டுவதாக இலக்கியத்தைக் கொள்ளலாகாது, எனவே இலக்கிய கால கட்டம் முற்றிலும் இலக்கிய அடிப்படையிலேயே அமைக்கப்பட வேண்டும்.

நாம் கண்ட முடிவுகள் அரசியல், சமுதாயம், கலை, அறிவு ஆகியவற்றின் வரலாற்றோடு பொருந்தி அமையுமானால், நாம் அதனை எதிர்க்கமாட்டோம். ஆனால் நாம் தொடக்க நிலையிலேயே, இலக்கிய வளர்ச்சியை இலக்கியமாகக் காண வேண்டும். அப்போது கால கட்டம் உலக வளர்ச்சியின் உட்பிரிவாக மட்டுமே அமையும். இதன் வரலாற்றை, மாறும் தன்மையுடைய மதிப்பீட்டுத் திட்டங்களை வைத்தே எழுதி இயலும். இந்த மதிப்பீட்டுத் திட்டங்களை வரலாற்றினின்று பிரித்துக்கொள்ள வேண்டும். கால கட்டம் காலத்தின் பிரிவு, இலக்கியச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகள், அளவுகள் மரபுகள் ஆகியவற்றாலான ஒரு தொகுதியால் இது கணிக்கப் பெறுகிறது. இத்தொகுதி, புகுந்த நிலை, பரவிய நிலை, வேறுபட்ட நிலை, ஒன்றியிணைந்த நிலை, மறைந்த நிலைகளை நாம் காணலாம்.

இந்தச் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் தொகுதியை நம்மைக் கட்டுப்படுத்தும் நிலையில் ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. அதனை நாம் வரலாற்றினின்று பிரித்துக்கொள்ள வேண்டும். உண்மை நிலையினின்று அதனை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். எடுத்துக் காட்டாக புதுமைநிலை தொத்து நோய் போன்றோ கொள்ளை நோய் போன்றோ பரவும் அல்லது ஒருமைப்படுத்தும் தன்மையுடையதன்று. அது வெறும் சொல் குறியீடுமன்று; அது ஒரு வரலாற்றுப் பிரிவைச் சேர்ந்தது. நாம் கான்னின் சொல்லிற் கூற விரும்பினால் அதனை ஒழுங்குபடுத்தும் கருத்து (கருத்துக் களின் முழுத் தொகுதி). அதன் துணையால் நாம் வரலாற்றுப் போக்கை விளக்கலாம். வரலாற்றுப் போக்கிலேயே நாம் இத்திட்டத்தைக் கண்டடைந்தோம். இவ்வாறு நாம் காலகட்டத்தைக் கருதினால், அது அதன் சாதாரணப் பொருளினின்று மாறுபடும். பொதுவாக நாம் அதனை வரலாற்றுச் சூழலினின்று வேறுபடுத்தி உளவகையாக விரிவுபடுத்திக் கூறுகிறோம். உளவியலிலும் கலைவகைகளிலும் வரலாற்றுப் பதங்களைப் பயன்படுத்துவதைப் பழித்துரைக்காது, இலக்கியத்தை இவ்வாறு வகை செய்வது நமது கட்டுரைப் பொருளினின்று மிக வேறுபட்டது: அதாவது, அது குறுகிய பொருளில் இலக்கிய வரலாற்றிற்கு உரியதாக அமைவதில்லை.

இவ்வாறு, காலகட்டம், ஒரு பிரிவோ வகுப்போ அன்று. ஆனால், அது ஒரு காலப் பிரிவு. வரலாற்றுச் செயற்பாங்கில் அடங்கியுள்ளதும் அதினின்று பிரிக்க முடியாததுமான சுட்டிக்

காட்டு நிலைகளைக் கொண்ட அமைப்பால் விளக்கப்படுகிறது. புதுமைக் காலத்தை விளக்குவதற்காகச் செய்யப்பெற்ற பல பயனற்ற முயற்சிகள், காலகட்டம், தருக்கத்தில் உள்ள ஒரு பிரிவை ஒத்ததன்று. அவ்வாறிருந்தால் நாம் தனிப்பட்ட கலைப்படைப்புகள் அனைத்தையும் அதனுள் அடக்கிவிடலாம். ஆனால் இவ்வாறு செய்ய இயலாது. ஒரு தனிப்பட்ட கலைப்படைப்பு ஓர் இலக்கிய வகுப்பின் எடுத்துக்காட்டு அன்று. அது இலக்கிய வகுப்பின் பகுதியாகும். பிற படைப்புகளோடு இணைந்து அது அக்கால கட்டத்தின் கருத்தை உருவாக்குகிறது. இவ்வாறு அது அதாகவே நின்று முழுமைபற்றிய கருத்தைச் சீரமைக்கிறது. புதுமை நிலையைப் பல வேறுபட்ட நிலைகளில் விளக்குவதும் அதற்களிக்கப்படும் பல விளக்கங்களும் இத்திட்டத்தின் செறிவைச் சுட்டி நிற்பதால் எவ்வளவு பயனுடையவையாயினும் கொள்கை நிலையில் இந்நிலை தவறானது. ஒரு காலகட்டம், குறிக்கோள் நிலையுடைய வகுப்போ அல்லது நுண் பொருள் நிலையுடைய மாதிரியோ, வகுப்பு பற்றிய கருத்துக்களின் தொடர்ச்சியோ அன்று என்பதை நாம் வெளிப்படையாக ஒத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் அது ஒரு காலப் பகுதி; சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் தொகுதியால் ஆளப் பெறுவது. எந்தக் கலைப்படைப்பும் இதனை முழுநிலையில் உணர்ந்துகொள்ள இயலாது. சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் தொகுதிகளுக்கிடையே நிலவும் மாற்றத்தைக் காண்பதே ஒரு காலகட்டத்தின் வரலாறாகும். காலத்தின் பகுதியாகிய காலகட்டத்திற்கு ஒருவகை ஒருமைப்பாட்டை அளித்துள்ளோம். எனவே, இந்த ஒருமைப்பாடு ஏகதேச ஒருமைப்பாடாக மட்டுமே அமையும் என்பது தெளிவு. இந்தக் காலக் கட்டத்தில் சுட்டிக்காட்டு நிலைகளாலான சில திட்டங்கள் நன்குணரப் பெறுகின்றன எனலாம். ஒரு காலகட்டத்தின் ஒருமைப்பாடு மாறாநிலையுடையதாக அமையின் அது அடுத்த காலகட்டங்களோடு வளர்ச்சியின் தொடர்ச்சியின்றி அமையும், அப்போது காலகட்டங்கள் கல்தூண்கள் போன்று அடுத்தடுத்து அமையும். எனவே முந்திய சுட்டிக்காட்டு நிலைகளின் திட்டங்கள் எஞ்சித் தங்கி நிற்கின்றன அடுத்து வரும் திட்டத்தை எதிர்நோக்குதலும் தவிர்க்க இயலாதவை. ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் பின் அமைந்த கடந்த காலத்தின் விளைவாகவும் இன்றைய நிகழ்ச்சி வருங்கால நிகழ்ச்சிக்குரிய காரணமாகவும் அமையும்போது மட்டுமே காலகட்டம் வரலாற்று நிலையுடையது.

ஒரு கால கட்டத்தின் வரலாற்றை எழுதுங்கால் விளக்கம் பற்றிய பிரச்சினை முதற்கண் அமையும். ஒரு மரபு அழிந்து, புதிய மரபு தோன்றுவதை நாம் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். இந்த மாற்றம் இந்தக் குறிப்பிட்ட வேளையில் நிகழக் காரணம் என்ன என்ற வினா வரலாற்றுப் பிரச்சினையாகும். இதற்குப் பொது நிலையில் விடையளிக்க இயலாது. இதற்களிக்கப்படும் விளக்கங்களில் ஒன்று பின்வருமாறு மொழிகிறது: இலக்கிய வளர்ச்சியில் ஒரு கட்டத்தில் வெறுமை நிலை அமைகிறது. இது, புதிய நிலைகளைத் தோற்றுவிக்க வேண்டுகிறது. ரஷிய புற அமைப்பாளர் இம்முறையைத் ‘தன்னியக்க நிலை’ (Automation) என்பர். அதாவது ஒருகாலத்தில் ஆற்றல் மிக்கதாக — கவிதை உத்திகள் மிகச் சாதாரணமானவையாகவும் சோர்வூட்டு பவையாகவும் அமைய, வாசகர்கள் அவற்றிற்கு எதிராக வேறு எதையாவது—முந்திய நிலைக்கு மாறான எதையாவது நாடி நிற்கின்றனர். மேல்கீழான மாற்றமே திட்டத்தின் வளர்ச்சி. மரபுக்கு எதிரான புரட்சிகள், சொல் வண்ணம், அடிப்படைக் கருத்து போன்ற உத்திகள் அனைத்தையும் புதுமுறையில் உரு வாக்க வழி கோலுகிறது. ஆனால் வளர்ச்சி ஒரு குறிப்பிட்ட திசையில் செல்வதற்குரிய காரணத்தை இக்கொள்கை விளக்க வில்லை. மேல் கீழாக மாறும் நிலையின் அடிப்படையில் இந்த வளர்ச்சியின் முழுச் சிக்கலையும் விளக்க இயலாது. வளர்ச்சியின் போக்கு அல்லது திசையைப் புறஇடையீடுகளும் சமுதாய வாழ்வுச் சூழலும் தீர்மானிக்கின்றன என்று ஒரு விளக்கம் அமை கிறது. இலக்கிய மரபில் நிகழும் ஒவ்வொரு மாற்றமும் ஒரு புதிய சமுதாய வகுப்பு தோன்றுவதாலோ அல்லது தங்களுக் குரிய கலையைப் படைக்கும் ஒரு குழுவினராலோ நிகழ்கின்றன. ரஷியாவில் 1917 ஆம் ஆண்டிற்கு முன்னர் தெளிவான வகுப்புப் பிரிவுகளும், உறவுகளும் நிலவின. இலக்கிய மாற்றத்திற்கும் சமுதாய மாற்றத்திற்கும் இடையே நெருங்கிய தொடர்பை அடிக்கடி, அங்கு அமைக்க இயலும்.

மற்றொரு விளக்கம், ஒரு புதிய தலைமுறை எழுந்ததே இதற்குக் காரணம் என மொழிகிறது. கோர்னட்டின் (Cournot) ‘எண்ணத்தின் முன்றேற்றம் பற்றிய சிந்தனை’ எழுதப் பெற்றது முதல் இக்கொள்கைக்கு ஆதரவாளர்கள் பெருகியுள்ளனர். இது ஜெர்மனியில் பேற்றர்சனாலும் (Petersen) விக்ஸ்லராலும் (Wichssler) குறிப்பாக விளக்கப் பெற்றது. ஆனால் உயிரியல்

தன்மையுடையதாகத் தலைமுறையைக் கொள்வதால், நமது சிக்கல் தீர்வதில்லை. என்பதை எடுத்துக்காட்டி இக்கொள்கையை எதிர்க்கவேண்டும். நாம் ஒரு நூற்றாண்டில் மூன்று தலைமுறைகளை அமைத்தால் (எடுத்துக்காட்டு: 1800—1833, 1834—1869, 1870—1900) இவற்றைச் சமமான (எடுத்துக்காட்டு: 1801—1834, 1835—1870, 1871—1901) அமைக்கவேண்டும் என ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டும். உயிரியில் நிலைப்படி இவை முற்றிலும் சமமானவை. 1800-ஆம் ஆண்டை அடுத்துத் தோன்றிய மக்கள் இலக்கியத்தை, 1815-ஆம் ஆண்டை அடுத்துப் பிறந்தவர்களை விட ஆழமான நிலையில் இலக்கியத்தில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தலாம். இதனை உயிரியல் கொள்கையால் விளக்க இயலாது. இலக்கிய வரலாற்றில் சிற்சில வேளைகளில் ஒத்த வயதினராகிய இளைஞர் இலக்கியத்தில் பெரும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினார்கள். ஜெர்மானிய புயல் அழுத்த நிலையும் புதுமை இயக்கமும் இதற்குத் தக்க எடுத்துக் காட்டுகள். இரு பெரும் போர்கள், பிரஞ்சுப் புரட்சி போன்ற முக்கிய நிகழ்வுகளை ஒரு குறிப்பிட்ட வயதினரே அனுபவித்திருக்க இயலும். இத்தகைய சமுதாய வரலாற்று உண்மைகளால் ஒரு குறிப்பிட்ட தலைமுறை ஒருமைப்பாட்டை எய்தலாம். ஆனால் ஆற்றல் மிக்க சமூகச் செல்வாக்குகள் அமையும்போது மட்டுமே இந்நிலை அமையும். மற்ற நிலைகளில், இலக்கிய மாற்றம் முதிய வரது முதிர்ந்த படைப்புகளால் ஆழமாகப் பாதிக்கப் பெற்றுள்ளது என்பதை மறுக்க இயலாது. இலக்கிய மாற்றத்தை, தலைமுறைகள், சமூக வகுப்புக்கள் ஆகியவற்றின் மாற்றத்தை வைத்து சரிவர விளக்க இயலாது. இலக்கிய மாற்றம் சிக்கலான போக்குடையது. அது வேளைக்கு வேளை மாறும். அது ஓரளவு அகநிலையானது. வெறுமை நிலையும் மாற்றத்திற்கான விரும்பமும் அதற்குக் காரணமாக அமைகின்றன. ஆனால் அது புறநிலையுடையதுமாகும். சமூகம், அறிவு, பண்பாடு என்றின்ன துறைகளில் நிகழும் வேறுபாட்டால் அமைகிறது.

தற்கால இலக்கிய வரலாற்றில் உள்ள முக்கியமான காலகட்டங்களைப்பற்றி முடிவற்ற விவாதம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. 'மறுமலர்ச்சி', செவ்விய நிலை', 'புதுமைநிலை', 'சமிக்ஞைநிலை' அண்மையில் 'பரோக்' என்ற தொடர்கள் விளக்கப் பெறுகின்றன; மறுத்துரைக்கப் பெறுகின்றன. நாம் தெளிவு

படுத்த முயன்ற கொள்கைகள் எதுவரை குழம்பிய நிலையில் உள்ளதோ, எதுவரை விவாதத்தில் ஈடுபட்டிருப்பவர்கள் தருக்க ரீதியான விளக்கங்களை வலியுறுத்தி, காலகட்டங்களையும் வகைகளையும் மாறுபட எண்ணுகிறார்களோ, எதுவரை பொருள் நிலை வரலாற்றை உண்மையான மொழிநடை மாற்றங்களோடு குழப்புகின்றார்களோ அதுவரை, எந்தவிதமான உடன்பாடும் நிகழ இயலாது. 'புதுமை நிலை' போன்ற தொடர்களைத் தள்ளி விடுமாறு ஏ. ஓ. லவ்ஜாயும் பிறரும் கருத்துத் தெரிவித்தனர். ஆனால் ஒரு காலகட்டம் பற்றிய விவாதம் இலக்கிய வரலாற்றிற்குரிய எல்லாவகை வினாக்களையும் எழுப்பும். அவையாவன, பதத்தின் வரலாறு, திறனாய்வுத் திட்டங்கள், அதுபோன்றே உண்மையான மொழிநடை மாற்றங்கள், மனிதனது எல்லாச் செயற்பாடுகளோடும் இந்தக் கால கட்டம் கொண்டுள்ள தொடர்பு, பல நாடுகளில் ஒரே காலத்தில் நிலவும் காலகட்டங்களிடையே உள்ள இடைத் தொடர்பு. 'புதுமை நிலை' என்ற இச்சொற்றொடர் இங்கிலாந்தில் பிந்திய காலத்தில்தான் அமைந்தது. ஆனால் வேட்ஸ் வொர்த் கால்ரிட்ஜ் என்பவர்களுடைய கொள்கைகளில் ஒரு புதிய திட்டம் அமைந்தது. இக் கொள்கைகளை இக்கவிஞர்களது கவிதைப் பயிற்சியோடும் பிற புதுமைக் கவிஞர்களது கவிதைப் பயிற்சியோடும் தொடர்புபடுத்திக் கற்கவேண்டும். ஒரு புதிய மொழிநடை உருவானது. இது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலேயே எதிர்நோக்கப் பெற்றது. நாம் ஆங்கில - புதுமை இயக்கத்தைப் பிரான்ஸிலும் ஜெர்மனியிலும் நிலவிய பல்வேறு புதுமை இயக்கங்களோடு தொடர்பு படுத்திக் கற்கலாம். இலக்கியத்தில் நிலவிய புதுமை இயக்கத்தை நுண்கலையில் அமைந்த புதுமை இயக்கத்தோடு தொடர்புபடுத்திக் காணலாம். இடத்திற்கும் காலத்திற்கும் ஏற்ப சிக்கல்கள் மாறுபடும். கசிமியான், காலகட்டங்களுக்கிடையே அமைந்த வேறுபாடு பண்டைக்காலத்தில் வேகம் மிக்கு, தற்காலத்தில் ஊசலாட்டம் அசைவின்றி அமைந்தது என்று தெரிவித்தார். இக்கருத்து தவறானது. இது போன்றே எந்தக் கலை முன்னர் அமைகிறது; புதிய மொழிநடையை ஏற்படுத்துவதில் எந்த நாடு முன்னணியில் நிற்கிறது என்பவற்றைப் பற்றிய அவரது சித்தாந்தங்களும் தவறானவை. நாம் கால கட்டங்களின் பெயர்களினின்று மிகுதியாக எதையும் எதிர்பார்க்கலாகாது. ஒரு சொல் பன்னிரு பொருள் பயந்து நிற்கஇயலாது. ஆனால் இந்தச்சிக்கலை நாம் தள்ளிவிட வேண்டும்

என்ற முடிவு, கால கட்டம் பற்றிய கருத்தை வரலாற்று முறையான அறிவிற்குரிய முக்கியமான கருவிகளில் ஒன்றாகக் கொள்வதும் இதுபோன்றே தவறானது.

மேலும் ஒரு பரந்த பிரச்சினை அமைகிறது. தேசிய இலக்கியம் முழுவதற்கும் உரிய வரலாற்றைப் பற்றிய இப்பிரச்சினையை எதிரேற்பது கடினம். கலை என்ற நிலையில் ஒரு தேச இலக்கியத்தின் வரலாற்றைக் காண்பது எளிதன்று. ஏனெனில் இலக்கியக் கலைப்படைப்புக்கு ஒவ்வாத தேசிய அறம், பண்பு ஆகியவை பற்றிய ஆழ்ந்த சிந்தனைகளுக்கு இப்பரப்பு இடமளிப்பதாகும். பிறிதொரு தேச இலக்கியத்தினின்று மொழி நிலையில் வேறுபடாத அமெரிக்க இலக்கியத்தைப் பொறுத்த வரையில் இடர்ப்பாடுகள் இன்னும் மிகும். ஏனெனில் அமெரிக்கக் கலைப் படைப்பின் வளர்ச்சி முற்றுப் பெறாததாகத்தான் இருக்க வேண்டும். அது ஓரளவுக்கு, பழைய, ஆற்றல் பெற்ற ஒரு மரபைச் சார்ந்தமைவது. எல்லா இலக்கியக் கலைப்படைப்பின் வளர்ச்சியும் ஒரு சிக்கலை அளிக்கிறது. ஒழுங்கு முறையாக இதனை ஒருபோதும் ஆயவில்லை. எனினும், இதனை வரலாற்று வல்லுநன் புறக்கணிக்க இயலாது. ஏனெனில், இலக்கியப் பிரிவுகளின் வரலாற்றை எழுதுவது இதைவிடக் கடினம். எடுத்துக்காட்டுகளாக ஜான்மாகலின் (Jan Machal) ஸ்லாவோனிய இலக்கியங்களையும் (Slavonic Literatures) அல்லது லியனார்டோ ஒலிஷ்கியின் முயற்சியையும் கூறலாம். இவர் இடைக்காலத்தில் உள்ள எல்லாப் புதுமை இயக்கங்களின் வரலாற்றையும் எழுத முயன்றார். இவை சிறந்த வெற்றியைத் தரவில்லை. உலக இலக்கிய வரலாறுகள் பலவும் கிரேக்க ரோம இலக்கியத்தினின்று தோன்றிய ஐரோப்பிய இலக்கியங்களின் முக்கியமான மரபுகளைக் காண விழைந்தன. ஆனால் இவையனைத்தும் பொதுக்கருத்துக்களைக் காண்பதோடு அமைகின்றன; மேலும், ஆழ்ந்து நோக்காது, தொகுத்து அளிக்கின்றன. இவற்றில் ஷல்கல் சகோதரர்கள் எழுதிய சிறந்த குறிப்புக்களைத் தவிர ஏனையவை, தற்காலத் தேவைகளுக்குப் பயன்படாதவை. முடிவாக, இலக்கியக் கலைப்படைப்பின் வரலாறு இன்றும் எட்டாத குறிக்கோளாகவே உளது. கவிதையின் தோற்ற வளர்ச்சி பற்றிய வரலாற்றை (History of the Rise and Progress of Poetry) ஜான் பிரௌன் (John Brown) எழுதினார். இதுபோன்ற நூல்கள் எல்லை கடந்த

சிந்தனை ஆழமும் ஒழுங்கும் மிக்கவை. சட்விக்கின் (Chadwick) இலக்கிய வளர்ச்சி (The Growth of Literature) பேச்சு இலக்கியங்களின் நிலையான வகைகளைப் பற்றிய வினாக்களை மனத்திற் கொண்டு எழுதப் பெற்றது. இவையே நிலவும் எடுத்துக் காட்டுகள்.

ஒரு கலைப்படைப்பை அதன் முழு நிலையில் எவ்வாறு பகுத்தாய வேண்டும் என்பது பற்றி நாம் இப்போதுதான் கற்கத் தொடங்குகிறோம். நமது முறைகள் இன்னமும் செம்மையற்றனவாகவே உள்ளன. அவற்றின் கொள்கைக்குரிய அடிப்படை இப்போதும் தொடர்ந்து மாறியவாறே உள்ளது. எனவே நாம் செய்ய வேண்டியவை மிகப்பல. இலக்கிய வரலாற்றிற்கு ஓர் எதிர்காலமும் ஒரு கடந்த காலமும் உளது என்ற உண்மை நமக்குத் துயர் தரத் தேவையில்லை. பழைய முறைகள் கண்டு பிடித்தமைத்த திட்டங்களில் உள்ள இடைவெளிகளை நிரப்புவதில் மட்டும் இந்த எதிர்காலம் அமைந்து விடாது. இலக்கிய வரலாற்றில் புதிய குறிக்கோளை விரித்துரைக்கவும் அதனை நாம் உணர்ந்து கொள்ளுமாறு புதிய முறைகளை அமைக்கவும் நாடவேண்டும். இலக்கிய வரலாறு ஒரு கலைப்போக்காகும் என வற்புறுத்தியதால் இங்கு விளக்கப் பெற்ற குறிக்கோள் மிக முற்றிய தூய்மை வாதமாகத் தோன்றலாம். எனினும் வேறு எந்த நோக்கும் பயனற்றதாகக் கருதப்பெறவில்லை. பரந்துபட்ட நோக்கிற்கு எதிராக நுணுகிய நோக்கு அமைகிறது. கடந்த சிலகாலமாக பரந்துபட்ட நோக்கினூடே இலக்கிய வரலாறு அமைந்தது. தனி மனிதன் பல முறைகளை இணைக்க விரும்பினும், அம்முறைகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்புகளால் ஆன ஒரு திட்டத்தைப் பற்றிய தெளிந்த உணர்வு மனக்குழப்பத்தை அகற்றிவிடும்.

அமெரிக்கக் கல்லூரிகளில் இலக்கியக்கல்வி

பல்கலைக் கழகங்களின் உள்ளேயும் வெளியேயும் காணப்படும் இலக்கியக் கல்வியின் ஆழமற்ற நிலை குறித்து, சுமார் இருபத்தைந்து ஆண்டுகளாகவாவது இலக்கிய ஆர்வமுடைய அமெரிக்கர் கவலை கொண்டுள்ளனர். பொதுவாக ஆங்கிலத்தில் ஒரு டாக்டர் பட்டம் பெறும் ஆவலுடனும், ஆழமாக இலக்கியக் கல்வி கற்கும் ஆர்வத்துடனும், இளைஞர் கல்லூரிக்குச் செல்கின்றனர். இவர்களில் சிலர் கல்வியை விட்டு விடுகின்றனர். வேறு சிலர் கசப்படைந்து விலகுகின்றனர். வேறு சிலர் குறை கூறுகின்றனர். ஆனால் அவர்களுடைய தகுதியான இலக்கினின்று விலகிச் செல்கின்றனர். காலம் கடந்த பின்னரே, அவர்கள் எந்த இலக்கியக் கல்வியைப் பெறாது இழந்தார்களோ அதனைக் கற்க விழைகின்றனர்.

இலக்கியத்தில் உயர்தரக் கல்வி பெறும்¹⁾ நிலைக்கு என்ன நிகழ்ந்தது? (இலக்கியமா வரலாற்றினின்று வேறுபட்ட) வரலாற்று முறை, இலக்கியச் சுவை என்ற இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட வற்றினின்று வேறுபட்ட இலக்கியக் கல்வி நிலைகளைத் தேர்ந்துகொள்ள நமக்கு வாய்ப்பு அளிக்கவில்லையா? இத்தகைய சூழ்நிலை அமெரிக்காவிற்கே உரியதா?

அமெரிக்காவில் நிகழும் பழக்கமான சூழ்நிலைக்குக் குறிப்பாக நடைமுறையில் நம்மை அறிமுகப் படுத்திக் கொள்வதற்கு முன் இரண்டு உலகப் போர்களுக்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், ஜெர்மனி என்ற இந்த நாடுகளில் நிலவிய, ஓரளவு ஒத்து நோக்கத்தக்கவாறு அமைந்த சூழ்நிலைகளைச் சுருக்கமாக நோக்கினால் திட்டமாகப் பயன்தரும்.

இங்கிலாந்தில் பி. எச். டி. பட்டம் பெறுபவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமாக இருப்பதால் ஆபத்து ஒன்றுமில்லை. ஏனெனில் பல்கலைக்கழகங்கள் இன்னும் ஓரளவு குறைந்த அளவிலேயே உள்ளன. அவைகளில் சில ஆசிரியர்களே உள்ளனர். பழைய

இலக்கியங்களைப் பற்றிய கல்வி மட்டுமே வளர்ந்து வருகிறது. வருங்கால இலக்கியப் புலமை நூல்விளக்கப் பட்டியலில்தான் இருக்கிறது என ஒரு செல்வாக்குப் பெற்ற பேராசிரியர் கூறினார். அது, மூல பாடத்திறனாய்வுக் கல்வியின் ஒரு பிரிவு. கிரக்டோவர் வில்சன் என்பவர்களால் இது விளக்கப்பெற்றது. ஆனால் இதைவிட அதிகச் செல்வாக்கும் முக்கியத்துவமும் பெற்ற கல்வி நடையழகு வாய்ந்த மொழியில் கட்டுரை எழுதும் மரபாகும். இந்த மரபால் பொருத்தமற்ற வினோதமான உள்ளத்திற்குத் தோன்றியவாறு எழுதப்பெற்ற கட்டுரைகளும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. இன்னும் எல்லாக் கொள்கைகளையும் ஒழுங்கு முறையையும் வெறுக்கும் மனிதர்கள் தலைமையான இடங்களை வகித்து வருகின்றனர். இவர்கள் தற்காலத்திற்குரிய அனைத்தையும் வெறுக்கின்றனர். காலம் சென்ற, மாக்டலினின் (Magdalen) தலைவரான டாக்டர் ஜார்ஜ் கார்டன் (Dr. George Gardon) போன்றோர் இதற்குச் சிறந்த சான்றாவர். அமெரிக்கப் பல்கலைக் கழகங்கள் பலவற்றில் உள்ளதைவிடப் பிரிட்டனில் உள்ள பல்கலைக் கழகங்களில் பயிலும் ஆங்கில மாணவரின் கல்வி மிக்க இலக்கிய நிலையுடையதாக இருக்கலாம். எனினும் பிரிட்டானியப் பல்கலைக்கழகங்கள் திறனாய்வு நிலையையுடைய பயிற்சியை அளிக்கின்றது என்று கூற இயலாது. ஒழுங்கு முறையான கொள்கை போன்றவை எதைப் பற்றியும் பேச இயலாது. ஒரு புறம் முற்றிலும் பழமையையே போற்றும் நிலையையும், மற்றொரு புறம் முற்றிலும் இலக்கியச் சார்பான கட்டுரைகளை எழுதும் வழக்கமும் இங்கிலாந்தில் நிலவி வருகின்றன. இந்நிலை எல்லை மீறிச் சென்றுவிடாமல் ஓரளவு தடை செய்வதற்குத் தக்க கல்வித்துறை வெளியீடுகள் இல்லை. ஜியோபரி டிலட்சன், எப். ஆர். லீவிஸ், எல். சி. நைட்ஸ் போன்ற ஒரு சிலர், மாற்றத்திற்கு வழி வகுக்கின்றனர் என்பதில் ஐயமில்லை. ஜியோபரி டிலட்சன் ஆங்கிலக் கவிதை வரலாற்று மாணவர். இவரது கொள்கை காலத்திற்கேற்ற கொள்கையாகவே பெரிதும் அமைந்துள்ளது. என்றாலும் இவர் கவிதை இலக்கணக் கல்வியில் உண்மையாக ஈடுபட்டுள்ளார். லீவிஸ் 'ஆழ்ந்த ஆய்வு' (Scrutiny) என்னும் இதழின் ஆசிரியர். இவர் ஒரு திறனாய்வுக் குழுவினராயிருந்து, கல்வித் துறையில் நிலவும், மொழி நடைச் சிறப்புடைக் கட்டுரைகளைச் சிறப்பிக்கும் மரபை எதிர்த்து, வன்மையாகப் போராடினார். எல். சி. நைட்ஸ் என்பவர் லீவிஸின் திறமையான துணைவர் ஆவார். பண்பட்ட குடும்பங்களில்

தோன்றி, பண்பட்ட மொழிகளில் நல்ல பயிற்சி பெற்றுள்ள மாணவர்களைப் பெறும் பேறு, ஓரளவு மிகுதியாகப் பிரிட்டானியப் பல்கலைக் கழகங்களுக்கு உண்டு. ஆனால் இங்கு இலக்கியம் பற்றிய ஒரு கொள்கை அமைய இயலுமா என்ற ஐயமும் சிறந்த மொழி நடையில் இலக்கியக் கட்டுரை எழுதுவதற்கு மதிப்பும் அளிக்கும் நிலையும் இணைந்து நுட்பமான இலக்கியப் புலமையின் உயர்வுக்குத் தடையிடுகின்றன. சீரமைப்பு முன்னரே நிகழ்ந்திருக்கவேண்டும்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முடிவில் ஜெர்மனி, அறிவியல் முறைக்கும் உண்மை ஆராய்ச்சிக்கும் முக்கியமான இடமாகவும் சுட்டிக்காட்டு நிலையாகவும் அமைந்தது. உலகப் பெரும்போர் இரண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் வியத்தகு அளவில் முன்னேற்றம் நிகழ்ந்தது. சான்றுகளை மட்டும் எடுத்துரைத்துவந்த ஜெர்மானியர் கற்பனை நிலையிலும் ஆழ்ந்த சிந்தனையிலும் சித்தாந்தத்திலும் மூழ்கினர். இன்றுவரை ஜெர்மானியப் புலமை என்று எதை அமெரிக்க மானிட ஞானிகள் எண்ணினரோ, அதற்கு எதிராக ஜெர்மானியர் செயலாற்றினர். இவர்களிடையே டில்தே உங்ஙர் போன்ற பண்பட்ட சிந்தனையாளர்களும் இருந்தனர். இவர்கள் முறைப் பற்றி எழுந்த சிந்தனைகளை விளக்கி முறைமை பற்றி எழுந்த கொள்கைகளைத் தெளிவு செய்தனர். ஆனால் ஜெர்மானிய இலக்கியப் புலமை, அதிலும் சிறப்பாக அதன் பிந்திய கால வளர்ச்சிகள், திட்டமான கலைப்படைப்புகளினின்று தோன்றாத அதோடு அவற்றிற்குப் பொருந்தாத படோபடோபமான கொள்கைகளையும் சொற்களுக்கு முதன்மை அளிப்பதாகத் தோன்றும் நிலைகளையும் தோற்றுவித்துள்ளது. நாசிக் கொள்கையாளருக்கு (Nazis) முன்னரே ஜெர்மானியக் கொள்கையாளர் கால உணர்வு பற்றியும் அதில் வரும் மாற்று நிலைகள் பற்றியும் மிக்க கவனம் கொண்டனர். தலை சிறந்த ஜெர்மானிய எழுத்தாளர்களைக் கூட அவர்களது அரசியல் சிந்தனையின் அடிப்படையிலேயே ஆய்ந்தார்கள். அவர்களது இலக்கியத்தை நுட்பமாகப் பகுத்தாய்ந்து பேசவில்லை. நாடு, இனம் என்ற அடிப்படை நிலைகளை விட்டுவிட்டால் ஜெர்மானிய இலக்கியப் புலமை அதிகமாகவும் காலத்திற்கேற்ற கொள்கையைக் கொண்டமைந்துள்ளது. ஒப்பு இலக்கியம் பற்றிய கல்வி சில கோணங்களில் நன்கு வளர்ந்துள்ளது. இவையும் ஜெர்மானியப் 'பண்பாடு' (Kultur) 'கால

உணர்வு' என்ற அளவு நிலைகளுக்குக் கீழடங்கியுள்ளன. நாசி ஆட்சி கவிழ்ந்துவிட்ட போதிலும் அவ்வாட்சி நிகழ்ந்த பன்னிரண்டு ஆண்டுகளும் அவ்வாட்சியின் ஆழ்ந்த சாயலை அதனோடு தொழில் நிலையில் தொடர்பற்ற மக்களிடம் கூடப் பதித்துச் சென்றுள்ளது. அதன் இனக்கொள்கை, உலகிலுள்ள பிற நிலைகளை விடத் தன்னை மேம்பட்டதாகக் கொள்ளும் அதன் வெறிநிலை, அரசியலை முக்கியமாகக்கொண்ட அதன் நோக்கு என்பவை ஜெர்மானிய இலக்கியப் புலமை முழுவதிலும் ஒன்றிக் கலந்து விட்டன. இப்போது இக்கொள்கைகளைச் சீரமைக்க வேண்டும் என்றால், பெரும்பாலும் இலக்கியத்தின் அடித்தளத்தினின்றே அதனைச் சீரமைக்க வேண்டும்.

பிரான்சில் நுட்பமான திறனாய்வுப் புலமைக்கு மதிப்பளிக்கும் மரபு மிக்க ஆற்றலுடன் விளங்குகிறது. பொதுவாக இலக்கியப் புலமைக்குரிய இலக்கு எதுவோ அவை பற்றிய உணர்வைப் பிற நாடுகளைக் காட்டிலும் பிரான்ஸ் பெரிதும் காத்து வருகிறது. ஆனால் பிரான்ஸில் பெருவாரி எழுதிக் குவிக்கும் நிலை உளது. வெறும் சொற்களையும் அணி அழகு களையும் ஆழ்ந்து சிந்தியாமல் அளிக்கும் நிலையையும் அது ஆதரித்துள்ளது. வேற்றுமொழி ஆக்கியோனின் படைப்பில் ஈடுபட்டின் சொல்லுக்குச் சொல் மொழி பெயர்த்து அமைக்கும் நிலை உளது. முதல் உலகப் போருக்குப் பின்னர் பிரான்சு ஜெர்மானியரது ஒழுங்கமைக்கப் பெற்ற புலமையோடு போட்டியிட விரும்புவதாகத் தோன்றுகிறது. ரபேலியஸ் போன்ற பிரஞ்சு மொழியின் பழைய இலக்கியங்கள், சிறு எழுத்தாளரைப் பற்றிய கல்வியை ஆதரிக்கும் டானியல் மார்னெட் (Daniel Mornet) எழுதிய இலக்கிய வரலாறு போன்றவற்றின் மிக விரிவான பதிப்புக்களைக் குறித்து ஒருவர் எண்ணலாம். எனவே அறிஞர்கள் நூல்கள் எழுதுவதைத் தடைசெய்ய வேண்டும், அவர்கள் தங்களது குறிப்புக்களையும் குறிப்பேடுகளையும் மட்டுமே அச்சிட அனுமதிக்கப்பட வேண்டும், என வாலரி லார்பாட் (Valery Larbaud) என்பவரைப் போன்ற திறனாய்வாளர் கருத்துத் தெரிவித்தார். பிரான்ஸ், ஒழுங்கான இலக்கியக் கொள்கை ஒன்றையும் உருவாக்கவில்லை. பொதுவாக, முறைவகையான விவாதங்களில் ஈடுபடாது அவற்றைத் தவிர்த்துள்ளது. ஓரளவு கொள்கை முறைவகையான ஆய்வுகள் சற்றும் இல்லாத நிலை, டூட்டானிய மரபு வகுத்த எல்லை மீறிய நிலைகளில் பிரான்சு ஆர்வம்

கொள்ளாததைக் காட்டுவதுடன், பிரஞ்சு மரபின் பொதுவான திண்மையையும் காட்டுகின்றன. பிரான்சில் உள்ள பல்கலைக் கழகங்கள் இன்னும் பள்ளிகளில் அளிக்கப் பெற்றுள்ள சிலமனித வியல் - பயிற்சி முறைகளைக் கொள்ளவியலும். இந்தப் பயிற்சியின் பரப்பு, சுவை ஆகியவற்றைப் பொறுத்தவரையில் அவை வரையறை செய்யப் பெற்றிருந்த போதிலும்—இலக்கணம் அணியியல் மூல பாடங்களைக் காரணங் காட்டி நிறுவுதல் போன்றவற்றையும் உள்ளடக்குகின்றன, ஆனால் பிற நாடுகளில் உள்ளது போன்றே பிரான்ஸிலும் இலக்கியப் புலமைக்கும் திறனாய்விற்கும் இடையிலுள்ள பிளவு அகன்று வருகிறது.

முதல் உலகப்போர் முடிவடைந்த உடனேயே ரஷியாவில் மொழியியலின் ஒரு பிரிவைச் சார்ந்த புற அமைப்பாளர் இலக்கியக் கல்விக்குரிய முறையியலைத் தெளிவு செய்யப் பெரிதும் உழைத்தனர். இவர்கள் சில கவிதைகளையும் உரைநடைகளையும் திறம்படப் பகுத்து அவற்றின் பகுப்பாய்வை அளித்தனர். இலக்கியத்தை இலக்கியமாகவே கற்கவேண்டும் என்று அவர்கள் கொண்ட உறுதி பாராட்டத்தக்கது. ஆனால் திறனாய்வுச் சிக்கலை அவர்கள் எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. இதனை நாம் ஏற்றுக்கொள்ள இயலாது. இலக்கியப் பரிணாமம் வரலாற்று முறைக் கவிதையியல் இவற்றிற்கு அவர்கள் முதன்மை கொடுத்தனர். அதனால் அவர்கள் ஒரு புதுவகைக் காலத்திற் கேற்ற கொள்கையை வகுத்தனர். அதன்படி இலக்கியப் படைப்புகள் எந்த அளவுக்குத் தம் காலக் கவிதை மரபைச் சீரமைக்கின்றனவோ எந்த அளவுக்கு இலக்கியத்தின் போக்கை மாற்றுகின்றனவோ அந்த அளவிற்கே அவற்றை மதிப்பிட வேண்டும்.

ஓர் இயக்கம் எந்த நிலையில் புற அமைப்புக்கு ஆதரவு அளிக்கப்படவில்லை. அதனை ஆதரித்த பலரும் அதனின்றி அகன்று, வரலாற்று நாவல், வாழ்க்கை வரலாறு என்பவை பற்றி எழுதி வருகின்றனர். இலக்கியப் புலமையின் மேல் மார்க்ஸின் கொள்கைகள் அதிகார பூர்வமாக ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றன. புதிய சோவியத்து நாட்டுக் கல்வித்துறைகள் வகுத்த ரஷிய பிரஞ்சு ஆங்கில அமெரிக்கிய இலக்கியங்களின் வரலாற்றை நோக்கினால் பழைய மரபு முறையில் அமைந்த வரலாற்றுப் புலமையோடு மட்டுமல்ல, தோற்றத்திலும் முறையிலும் புற அமைப்புக்கு முதன்மை அளிக்கும் நிலையோடும்

(மார்க்ஸ்—லெனின் ஆகியோரின் குறிப்புக்களை எடுத்துக்காட்டி) மார்க்ஸின் கொள்கையில் நம்பிக்கை கொண்டவர்களது கூற்றுக்களை இணைத்துக் காண இயலும். பொதுவாக சோவியத்து நாட்டில் நிலவும் இலக்கியப் புலமை, அதனை ஒத்த அமெரிக்கப் புலமையைவிடக் குறைந்த அளவிலேயே பழமையைப் பின்பற்றுகிறது. ஜெர்மானியரின் இலக்கியப் புலமையில் புகுந்துள்ள அளவு கொள்கைகளும் குழப்பங்களும் இங்கு இல்லை. ஆனால் சமுதாயப்பயன் என்ற குறுகிய நோக்கை இலக்கியத்தின் குறிக் கோளாகக் கொள்ளும் குறைபாடு நிலவுகிறது. இலக்கியத்தை அடிப்படை நிலையில் அல்லது தலைமை நிலையில் இலக்கியமாகவே கொள்ளும் நிலை இல்லை.

ஐரோப்பிய இலக்கியப் புலமை எந்த வகையில் சீரமைக்கப்படும் என்று ஒருவர் கூறமுடியாது. ஆனால் இத்துறையில் தலைமை தாங்கும் நிலை அமெரிக்க ஐக்கிய நாடுகளுக்குக் கடந்து சென்றுள்ளது என்று கூறுவது பொருத்தமாகத் தோன்றுகிறது. இங்கு பொருள் அடிப்படைகள் அழிந்துவிடவில்லை. இங்கு முறையியலிலும் ஆழ்ந்த சிந்தனையியலிலும் கல்வியிலும் வல்லுநரான ஐரோப்பியர்களைக்கூட்டுவதற்கு வாய்ப்புண்டு. அமெரிக்க நாட்டிற்கே யுரிய தனித்த திறனாய்வு இயக்கம் ஒன்றுள்ளது. இவ்வியக்கம் கல்வித் துறைகளிலும் முதன்மை அடையுமாறு வளர்ந்துள்ளது. மிக நுட்பமான வழியில் இலக்கியப் புலமையைச் சீரமைக்கத்தக்க ஒரு வாய்ப்பு இங்கமைந்துள்ளது. இதனை நாம் இழந்து விடக்கூடும். அல்லது தவறாகப் பயன்படுத்திவிடக்கூடும். எனினும் பழைய இலக்கியங்களைப் பற்றிய கல்விக்கு அதற்குரிய இரண்டாந்தர இடத்தை அளித்து, இலக்கியத்தின் நாட்டுப் பிரிவுகளையும் மொழிப் பிரிவுகளையும் அகற்றி, இலக்கியப் புலமையைத் தற்போதுள்ள இயக்கத்தோடு மிக ஒட்டி அமைத்து, கொள்கை முறையும் திறனாய்வு உணர்வும் அமைந்த இலக்கியப் புலமையை அளிக்கும் வாய்ப்பு இங்குள்ளது.

அமெரிக்க இலக்கியப் புலமையின் தற்கால நிலையை எதிர்த்துக் குறை கூறுவர். அமெரிக்க இலக்கியப் புலமைக்கு எதிராகக் கூறப்படும் குற்றச்சாட்டுக்களாவன:—அது கீழானது, எளியது, பயனற்றது, வாழ்வோடு இணையாத்து என்பவையாகும். அதோடு கல்வித்துறை வெளியிடும் இலக்கியங்கள் பல வற்றினின்றும் அகன்றமைந்துள்ளது. எண்ணிக்கை அளவு

நிலையைக் கொள்கின்றது. இதுவரையில் பிறர் அறியாத, பதிப் பிக்காத இலக்கியங்களை அவற்றின் இலக்கிய உள்ளீடு பற்றிய கவலை இன்றி மேம்படுத்துகிறது. இலக்கியச் செய்திகளின் கருத்து உண்மையாயிருந்தால் அதில் மகிழ்வடைகிறது. நிறைவுடைக் கொள்கையையோ துறைக்குப் புறம்பானவர்களது பகையுணர்வையோ கொண்டு இக்குறைபாடுகளைக் கூறினர் எனக் கல்வித் துறையினர் தள்ளிவிட விழையலாம். தற்காலத் தில் படைக்கப்படும் பலவகை இலக்கியங்களை ஆதரித்து இவர்கள் பேசலாம். ஏனெனில் எந்தவிதமான உழைப்பும் சோம்பலை விட நல்லது, என்ற காரணத்தாலோ அல்லது தோட்டம் அமைத்தல், கோல்வ் விளையாட்டு, சிறு விருந்து, 'நியூயார்க்கர்' இதழ் ஆகியவற்றைப் போன்று இதுவும் ஒரு பொழுது போக்கு என்று கொண்டதாலோ இவர்கள் இவ்வாறு கூறினர். இவர்கள் தாங்கள் கூறுவதில் ஏதோ ஓர் உண்மை உண்டு என்று காட்டித் தங்கள் கூற்றை நிலைநிறுத்த முடியும். சாதாரண மக்களுக்குப் பயனற்றதாகத் தோன்றுவது, அதன் சூழலை உணர்ந்து அதில் ஈடுபட்டிருக்கும் அறிஞர்களுக்கு ஏற்புடையதாகத் தோன்றலாம். அறிவுப் பெருக்கம்பற்றி அஞ்சுவதற்குத் தேவையில்லை; அல்லது, அது வீண் என அவர்கள் வலியுறுத்தலாம்.

இத்தகைய காப்புரைகள் உண்மையான செய்தியைத் தவிர்க்கின்றன. இந்நிலை புலமையாலோ இத்துறைக்கு வெளியே உள்ளவர்களுக்கு வேடிக்கையாகவும்—ஆனால் இத் துறையில் தவிர்க்க இயலாது அமைந்துவிடும் துறைக்குரிய தன்மைகளாலோ அமைந்து விடுவதன்று. இலக்கிய அறிஞனுக்குரிய சிறப்பான சூழ்நிலையிலேயே நமது கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டும். அத்தொழிலின் அகநிலையையே சீர்படுத்த முடியும் என நாம் நம்புகிறோம்.

திட்டமாக நமக்கு நம்பிக்கை யூட்டும் சில நிலைகள் அமைந்து விடுகின்றன. இத்துறையில் சீரமைப்புத் தேவை என உணர்ந்தவர்களின் தொகை அதை வெளியிடும் சிறு பான்மையினரின் தொகுதியாக வளர்ந்துள்ளது. சிக்காக் கோவில் பட்டதாரிகளுக்குரிய நிகழ்ச்சி முழுவதையும் வரலாற்று முறையினின்று திறனாய்வு முறையாகச் சீரமைத் துள்ளனர். அயோவாவில் (Iowa) நர்மன் பார்ஸ்டரின் (Norman Foerster) தலைமையின்கீழ் இலக்கியப் பள்ளி அறிந்து கொள்ளக்கூடிய நெகிழ்வுள்ள திறனாய்வுக் கோட்

பாடு ஒன்றை உருவாக்கியுள்ளது. பெரும்பாலும் எல்லா விடங்களிலும் ஒத்த திசையில் சில மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து வருகின்றன. பல்கலைக் கழகங்களில் உருவாகியுள்ள இந்தப் புதிய ஆர்வம் புதிய குழுக்களின் மூலம் தனது கருத்தை வெளியிடவும் தூண்டிவிடவும் செய்கின்றது. இப்புதிய குழுக்கள் தற்கால மொழிக் குழுவின் கூட்டங்களில் 'சிறந்த தலைப்புகள்' ஆக அமைந்தன. வரலாற்றுக் கால கட்டங்களை விட்டு விட்டு, நமக்கு இப்போது திறனாய்வுப் பகுதிகள் உள்ளன. கவிதை இயலையும் பொதுவான முருகியலையும், இலக்கியத்தையும், சமுதாயத்தையும், இலக்கியத்தையும் துன்பியலையும் பற்றிக் கற்கும் பகுதிகள் உள்ளன. இந்தக் குழு கொள்கையையும் முறையையும் இணைப்பது தேவை என்பதை உணர்ந்தது. இதன் பயனாக, ஆங்கில நிலையம் நிறுவப் பெற்றது. இந்த நிலையம் முன்னரே ஆறு ஆண்டுக் கூட்டங்களை நடத்தியுள்ளது.

இத்துறைக்குரிய மாத வார இதழ்களின் பரப்பை எடுத்துக் கொண்டாலும் இத்தகைய மாற்றங்களை நாம் காணலாம் PMLA வையும் உள்ளடக்கிய புலமை மிக்க இதழ்களில் இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கியத் திறனாய்வு ஜாய்ஸ், பிரெளஸ்ட், டி. எஸ். எலியட் போன்ற தற்கால எழுத்தாளர்களைப்பற்றிய கட்டுரைகள் மிகுதியாக வருகின்றன. இதற்கு முன்னர் எழுதின் இவற்றை இதழ்கள் ஏற்கா. அல்லது, எவரும் எழுதவும் மாட்டார்கள். சிறப்பாகக் கூறக் கூடிய 'கருத்து வரலாற்றிதழ்' (Journal of the History of Ideas) 'முருகியலும் கலைத்திறனாய்வும்' (The Journal of aesthetics and Art Criticism) போன்ற அண்மையில் வெளியிடப்பட்ட இதழ்கள், அறிவு நுட்பம் மொழி நடைப்போக்கு முதலியவை பற்றிய புதிய அளவு நிலைகளை அமைத்துள்ளன. ஆனால் நாம் இலக்கியப் புலமை இதழ்கள் என்று கூறும்போது அடிப்படையில் திறனாய்வு அல்லது திறனாய்வுடன் படைப்புத் திறன் பற்றி எழுதும் காலாண்டிதழ்களையும் உள்ளடக்குகிறோம். [அவை முன்னர் நிலவிய 'அடிப்படைநிலை' (Criterion) 'தென்னக வெளியீடு' (Southern Review) இப்போது நிலவும் 'ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சி', 'சிவனி வெளியீடு' (Sewanee Review) 'கெனியான் வெளியீடு' (Kenyon Review) 'பார்டிசன் வெளியீடு' (Partisan Review) 'ஏறு நிலை' (Accent) முதலியவையாகும்.]

இப்போது நிலவும் முறையைக் காப்பதற்காகச் செயலாற்றும் தெளிவான ஆற்றல்களில் ஐயமின்றி, முதன்மை

யானது செயலற்ற நிலை. வேறு ஆற்றல்கள் ஒரு துறையைச் சார்ந்தவை. அமெரிக்கப் பல்கலைக் கழகங்கள் பெருமளவில் ஆங்கில ஆசிரியர்களையும் தற்கால மொழியாசிரியர்களையும் வேண்டிநிற்கும் மாபெரும் துறையாகவுள்ளது. இந்த ஆசிரியர்களைத் தேவையான அளவிற்கு வகைசெய்து தரம் பிரிக்கும் வேலையை, இவர்களுக்கு ஓர் அளவு நிலைக்குட்பட்ட கல்வியையும் பட்டங்களையும் அளிப்பதாலும் இதற்குப் பின் இவர்கள் அடைந்த புலமையை, புலமை மிக்க ஏடுகளுக்கு இவர்கள் அளித்துள்ள கட்டுரைகளைக் கொண்டு அளப்பதாலும் மிக எளிதாய்ச் செய்ய முடியும். இந்த முறையை இதைவிடக் குறைந்த அளவு செயற்கை முறையான ஏதாவது ஒரு முறையால் மாற்றி அமைப்பது முடியாதென்பது தெளிவு.

மேலும் பல்கலைக் கழகத்தின் பெரும் வளர்ச்சி அதனை ஒத்த அளவு ஆங்கில ஆசிரியர்களை மிகுதியாக உருவாக்கியது. வரலாற்றைப் போல இலக்கியத்தை அதற்குரிய தகுதியற்ற மனிதர்கள் கற்பிக்கின்றனர். இவர்கள் இலக்கிய ஆசிரியர்கள் ஆனது போன்று, தொழிலில் ஈடுபட்டவர்களாகவோ, வழக்கறிஞர்களாகவோ, போதகர்களாகவோ மாறியிருக்கலாம். தத்துவப் பேராசிரியர்கள் தத்துவ வரலாற்றில் வல்லுநர்களாக மட்டும் இருந்தால் போதாது. அவர்கள் தத்துவ வல்லுநர்களாகவே இருக்க வேண்டும் என இன்றும் எதிர்பார்க்கப்படுவதுபோல இலக்கியத்தைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியனும் இலக்கிய மனிதனாகவே இருக்க வேண்டும். அவன் கவிதை எழுதுபவனாகவோ நாவலாசிரியனாகவோ அல்லது இலக்கியத் திறனாய்வாளனாகவோ இலக்கியக் கொள்கையாளனாகவோ இருப்பினும் அவன் அனுபவம் மிக்கவனாக, இலக்கியத்தைக் கலை என மதிப்பவனாக, இருக்க வேண்டும். மரபுப்படி கூறினால் அவன் இலக்கியத்திற்காகப் பரிந்துரைப்பவனாக இருக்கவேண்டும். தற்போது பிறநெறிகள் (எடுத்துக்காட்டு: சமூகவியல் உளமருத்துவம் போன்றவை) அவற்றிற்குரிய உரிமைகளை வற்புறுத்துகின்றன. அவை தம் கொள்கைகளைப் பொருத்தி அமைக்கும் பரப்பை விரிவாக்குகின்றன. இலக்கியப் பேராசிரியர், இலக்கியக் கொள்கைக்கும் தத்துவத்திற்கும் உளவியலுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகளைப்பற்றி நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும். பிற துறையினருக்கு இலக்கியத்தின் இயல்பு, பயன் பற்றிய கருத்துக்களைக் காரணங்காட்டி நன்கு விளக்கும் திறன் பெற்ற

றிருக்க வேண்டும். ஆல்பர்ட் தி பாடட் திறமையான பிரஞ்சு நாட்டைச் சார்ந்த திறனாய்வாளர். தத்துவத்திற்கு அளிக்கப்பட்ட இடங்களைப் போன்று இலக்கியத்திற்கும் பொதுவான இலக்கியக் கொள்கைபற்றிய ஆராய்ச்சிக்கும் இடம் ஒதுக்கப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தைத் தெரிவித்தார். இக்கருத்து நன்று. ஆனால் அமெரிக்கரான நாம் இதைவிட மிகுதியாகச் செய்தல் வேண்டும். நாம் நமது ஆங்கிலப் பேராசிரியர்களை இலக்கியப் பேராசிரியர்களாக மாற்ற வழிதேட வேண்டும்.

இதற்கு எதிராக, ஒரு தனிப்பட்ட மனிதன், ஆங்கில இலக்கியத்தையோ அல்லது இலக்கியத்தையோ முற்றிலும் அறிந்தவராக இருக்க முடியாது என்ற விடை நிச்சயமாக அளிக்கப்படலாம். இலக்கியப் புலமையில் வேறுபாடு அமைப்பதற்கு இலக்கியப் புலமை பெறுவதற்காக எடுத்துக்கொள்ளும் இலக்கியத்தை வரையறுத்துக்கொள்ள வேண்டும். அதாவது ஒரு காலம் இடம் இவற்றைப் பொறுத்த வரையறையைச் செய்தல் வேண்டும். (ஒரு காலகட்டம் நாடு ஆக்கியோன் என்ற அடிப்படையில் கற்கலாம்.) தரமுள்ள ஆங்கிலக் கல்வித் துறைகள் இன்றும், சாசர், ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன் போன்ற ஆக்கியோர் ஒவ்வொருவரையும் ஐம்பது அல்லது நூறு ஆண்டு காலங்களையும் சிறப்பாகப் பயின்று அதில் தகுந்த, உறுதியான அறிவு பெற்ற அறிஞர்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

இலக்கியப் புலமையை வெளியிடும் நிலை வளர்ச்சியுறுதலால், விரிந்த அறிவு பெறும் நிலையைத் தியாகம் செய்யாமல் ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றிய புலமை பெற்று அத்துறைக்கேயுரிய அறிஞராவது மிகமிகக் கடினம். எழுதும் கலையில் வல்லவரான இ. இ. ஸ்டால் ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றிய ஒரு சில அறிஞர்களுள் ஒருவர். ஷேக்ஸ்பியரது படைப்புக்களைத் திறனாய்ந்த அண்மைக் காலத் திறனாய்வாளர்களில் நம்மால் உணர்ந்து கொள்ளும் நிலையில் திறனாய்ந்தவர் கிரான் வில்லி பார்க்கர் (Granville Barker). அவர் ஒரு நாடக ஆசிரியரும் அமைப்பாளரும் ஆவார்: ஆனால் அவர் பேராசிரியர் அல்லர்.

ஆனால் ஒரு கல்வித்துறையில் தனிச்சிறப்பான புலமை எதனால் அமைகிறது என்பது பற்றி நிலவும் கொள்கைகள் மிகக் குறுகிய நோக்குடையவை; ஆழமற்றவை என நாம் நம்புகிறோம். பல்கலைக் கழகங்கள் தங்கள் துறைகளில் காலியாகும் இடங்களில்

பொதுவான அறிவியல் திறனும் இலக்கியத்தில் தனிச் சிறப்பான புலமையும் பெற்றவர்களில் சிறந்தவர்களை மட்டுமே அமைக்கவேண்டும். மில்டனைப்பற்றிய புலமையாளர் விட்டுச் சென்ற இடத்தைப் பிறிதொரு மில்டனைப் பற்றிய அறிஞர் தான் பெறவேண்டும் என்ற தேவையில்லை. மில்டனின் கவிதைகளை அவனைப் பற்றிய நூல்களும் கட்டுரைகளும் எழுதிய ஒருவரே கற்பிக்க வேண்டும் என்று தேவையில்லை. ஒருவர் ஓர் எழுத்தாளனைப் பற்றிய புத்தகங்களையோ கட்டுரைகளையோ வெளியிட்ட பின்னரே அக்கவிஞரைப் பற்றி வகுப்புக்களில் கற்பிக்கலாம் என்று இன்று கருதப்படுகிறது. ஆனால் நாம் ஒருவர் ஓர் எழுத்தாளனைப் பற்றி நூற்கள் எழுதும் வரைதான் அக்கவிஞனைப்பற்றிக் கற்பிக்கலாம் என்று விவாதிக்கலாம். அந்தக் கவிஞனைப் பற்றிய அவ்வாசிரியருக்குரிய கருத்து வளர்ந்து நூலாக அச்சேறிய பின், அக்கருத்துக்களைத் திரும்ப விவரித்துக் கூறும் விரிவுரைகள் காலத்தை வீணாக்கும்.

இலக்கியப் பேராசிரியன் தகுந்த ஆயத்தத்துடன் அவரது மொழி இலக்கியத்தினுட்பட்ட எந்த ஆக்கியோனைப் பற்றியும் கற்பிக்கவும் எழுதவும் திறனுடையவனாக இருக்க வேண்டும். டபிள்யூ. பி. கெர், ஹைச். ஜே. சி. கிரையர்சன் (H. J. C. Grierson) மரியோ பிராஸ் போன்றவர்கள் இத்தகைய விரிந்த புலமையுடையவர்கள். கருத்துக்களைத் தொகுத்துக் கூறிச் செல்லும் வகையைச் சார்ந்த ஆராய்ச்சி, திட்டமான திறனாய்வை உருவாக்குவதற்குத் தேவையானதன்று. ஓர் ஆசிரியரான திறனாய்வாளனுக்குத் தேவையானது என்னவெனில் திட்டமாக அவன், இலக்கியப் புலமைக்குரிய முறைகளினின்று தான் பெற்ற பயிற்சியை உணரவேண்டும். அதுவரை வெளிவந்த ஆராய்ச்சிகளை எந்த அளவு நம்பலாம் என்பதை மதிப்பிடும் திறன் பெற்றிருக்க வேண்டும். பிற அறிஞர்களது கொள்கைகள் அவர்களது தருக்க முறை முதலியவற்றைப் பகுத்தாயும் திறன் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

கல்வித்துறையிலுள்ள ஆசிரியர்களை ஷெக்ஸ்பியரைப் பற்றிய அறிஞர்கள் வேட்ஸ்வொர்த்தைப் பற்றிய வல்லுநர் என்ற நிலையில் அமைப்பதை விட்டுவிட்டு உளப்பாங்குகள் முறைகள் பற்றி அமைந்த பிரிவுகளை அமைக்குமாறு நாம் வேண்டலாம். இலக்கியத்திற்கு விளக்கம் எழுதுவதிலும் பயிற்சி முறைத் திறனாய்வு செய்வதிலும் திறமை பெற்றவர்

களாவது நம்மிடையே உள்ளனரா? நம்மிடையே இலக்கியக் கொள்கையாளர் என ஒருவர் உள்ளரா? கருத்துக்கள் பற்றிய வரலாற்றில் இலக்கியத்திற்கும் தத்துவத்திற்கும் இடையே உள்ள தொடர்புகளைப் பகுத்தாயத் தக்கவாறு தத்துவத்தில் நல்ல ஆர்வமும் பயிற்சியும் பெற்றவர் நம்மிடையே உள்ளார்களா? நம்மிடையே கவிஞர் ஒருவர் இருக்கின்றாரா? தீவிரமான சமூக அரசியல் ஆர்வமுள்ளவரும் அதே வேளையில் இலக்கிய மனிதனாகவும் அமைந்த ஓர் ஆசிரியர் நம்மிடையே இருக்கின்றாரா? எல்லா அறிவும் பெற்ற பொது அறிஞர் நம்மிடையே நிலவுகின்றாரா? தற்கால உளவியலிலும் உளநோயிலும் திறமை பெற்றவர் நம்மிடம் உள்ளனரா? இலக்கியத்தின் சிறந்த வகைகளான நாடகம், நாவல், கவிதை ஆகிய ஒவ்வொன்றையும் ஒத்துணர்ந்து அவற்றின் நோக்கைச் சுட்டும் மனிதர் நம்மிடையே உள்ளனரா?

நமது கல்வித் துறைகள் அவற்றிற்குரிய ஆங்கிலப் பேராசிரியரைக் குறித்த கொள்கைகளை மாற்றுமானால், பல்கலைக் கழகத்தினுள்ளேயும் அதற்கு வெளியேயும் உள்ள முதியவர்கள் கல்வித்தரம் குறைந்துவிட்டது அல்லது கல்வித்தரம் இல்லை என்று நிச்சயமாகக் குறை கூறுவார்கள். ஆனால் இவ்வாறு குறை கூறும் நிலைகள் அனைத்தும் உண்மையான கூற்றுக்கள் அல்ல. ஆனால் மதிப்பிடும் சில நிலைகளே யாகும். 1930-இல் கிட்ரிட்ஜ் (Kittredge) ஓய்வு பெற்றபோது டி. எஸ். எலியட் அவரிடத்தில் நியமிக்கப்பட்டிருந்தால் ஹார்வார்ட் பல்கலைக் கழகத்தில் பி. எச். டி. பட்டம் பெற்ற பலரும் பல்கலைக் கழகத்தின் கல்வித்தரம் குறைந்துவிட்டது என்று கூறுவார்கள். நிச்சயமாக அவர்கள் தங்கள் கருத்தைப் பிறகு மாற்றியிருப்பார்கள். பேராசிரியர்களுக்கு உரியதாக நாம் வகுக்கும் தரம் இலக்கிய நிலை மிக்கதாக மாறும்போது, நாம் ஒரு காலத்தில் மாற்ற முடியாதது என்று கருதிய சிலவற்றை விட்டுவிடுவோம். அதோடு புதிய சட்டங்களை அமைப்போம்.

வேலையில் அமர்தல், வேலையுயர்வு பெறுதல் முதலியவற்றினின்று, இவற்றிற்கு எதிரான நிலையை, அதாவது பெருமளவில் வருங்கால இலக்கிய ஆசிரியர்களது பயிற்சி பற்றி எண்ணும் போது, பி. எச். டி. பட்டப் படிப்பிற்குரிய மாணவர்களுக்கு அளிக்கப்படும், பயிற்சியை மிகச் சீர்திருத்த வேண்டும் என

நாம் வலியுறுத்துகிறோம். பொதுவாக இதற்கு இரு வழிகள் உண்டு. முதல் வழி ஆசிரியர்களை அறிஞர்களிடமிருந்து நுட்பமாக வேறுபடுத்த வேண்டும். சிறிய துறைகளும் ஓரளவு பல கல்லூரிகளும் தற்போது கூறிவரும் அறிவு நிலையுடைய ஆராய்ச்சி பற்றிய போலி நிலையை அகற்றிவிடும். பி. எச். டி. பட்டம் எதற்காக உள்ளதோ அதையே காட்டி நிற்கும். அப் பட்டத்தைப் பெற்றவர்கள் பெரும் நூல் நிலையங்களைப் பற்றிய அறிவால் தொடக்க கல்வியை விட்டுவிட்டு, தமது ஆய்வுப் பகுதியிலும் தமக்குப் பின் வருபவர்களைப் பயிற்றுவிப்பதிலும் ஆழ்ந்த கவனம் செலுத்துவார்கள்.

புதிய உயர்தர பி. எச். டி. ஓரளவு பிரஞ்சு கல்வியாளன் (Docteur is lettres) ஜெர்மானிய மொழியில் தனிப்பட்ட சொற்பொழிவுகளை (Privatdozent) ஆற்றும் தகுதியுடைய ராதல் போன்றவற்றை ஒத்து அமையும். இவற்றிற்கும் மேலாக இதில் கற்பிக்கும் பட்டமும் இருக்கும். இது வருங்காலத்தில் கல்லூரிகளில் கற்பிக்கப் பயன்பட வேண்டும் என்பதை மனத்தில் கொண்டு அளிக்கப்பட்டதாகும். இதற்காகக் கல்வி முறைகளில் அல்லது கற்பிக்கும் பயிற்சிகளின் வகுப்புக்கள் தேவைப்படலாம். இந்நிலை இன்றையச் சூழ்நிலை (தற்போதைய பி.எச். டி.யைப் பற்றி) எழுப்பும் சில குறைகளை ஓரளவு எதிரேற்கக் கூடுமாயினும் அவற்றை நிறைவுறுமாறு ஆக்க இயலாது. ஆனால் இது கல்விக்கும் இலக்கியத்திற்கும் இடையிலுள்ள வேறுபாட்டை இன்னும் பெருக்கும். இந்த உயர்தர பி. எச். டி. மிக அதிகமாக (அது எத்துறை பற்றிச் செய்யப்படுகிறதோ) அத்துறைக்கே உரியதாகவும் பழமையை அவாவும் நிலையுடையதாகவும் மாற விழைகிறது. கற்பிக்கும் பட்டம் முற்றிலும் தொழில் நிலையுடையதாகவும் கட்டுப்பட்டதாகவும் அமையும்.

இதினின்றும் வேறானதும் எதிரானதும் ஆன முறை சுயேச்சையான முறையாகும். இது மிகுந்த சிறப்புடையதாகத் தோன்றுகிறது. டாக்டர் பட்டம் பெறுபவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலப் பகுதியைப் பற்றிச் சிறப்பான புலமை பெறும் நிலையை மாற்றி, தொழில் நிலை எழுத்தாளர்களாகவும் ஆங்கில அமெரிக்க இயக்கங்களைக் கற்பதோடு, இலக்கியக் கொள்கை, இலக்கியப்புலமை, இலக்கியத் திறனாய்வு ஆகியவற்றையும் நன்கு அறிபவர்களாக ஆக்கும் நிலையில் அப்பட்டத்தை மாற்றுகிறது. இவ்வாறு பயிற்சி பெறுபவர்கள் தம் சொந்த

உள்ளக் கருத்து, சுவை இவற்றை நீக்கி நூற்களை, வகுப்பில் பகுத்தாய்ந்து விவாதிக்க முடியும், இத்தகைய பட்டப்படிப்பு முறையைப் பொதுவாகத் தொடங்க இயலும். நடை முறைக்குரிய வழிவகைகள் தாமாகத் தோன்றும்.

மொழியியல் கல்வியைக் கொள்வதில் பெரும் மாற்றங்கள் செய்தல் வேண்டும். தற்கால இலக்கியங்களைக் கற்கும் மாணவர்களுக்கு லத்தீன் தற்கால மொழி ஆகியவற்றின் இடைக்கால நிலைகளைப் பற்றி வழக்கமாக அளிக்கப்படும் ஆழமற்ற கல்வியால் எவ்விதப் பயனும் இல்லை என நாம் நினைக்கிறோம். ஆனால் திட்டமாக இவ்வாறு கூறுவதால் தொன்மை வாய்ந்த மொழிக் கல்வியால் பெற்ற உண்மையான அடிப்படைப் பயன்களை மதித்துப் போற்ற வேண்டாம் என்றோ அல்லது இடைக்கால இலக்கியம் நாகரிகம் பற்றிக் கற்கும் மாணவரைப் பொறுத்த வரையில் பழைய பிரஞ்சு நார்ஸ் (Norse) அது போலவே லத்தீன் மொழிக் கல்விக்குரிய முதன்மையை எதிர்க்கிறோம் என்றோ பொருள் படாது. மொழியியல் கல்வியின் பயன்களைப் பற்றி நாம் ஐயுறுகின்றோம் என நிச்சயமாகக் கொள்ளலாகாது. மொழியியலுக்கே உரிய காரண அடிப்படையும் சிக்கலும் உண்டு. அது அத்துறைக்குரிய அறிஞர்களுக்கு உரிய முறைகளில் பயற்சி அளிக்கும் ஆனால், ஓரிரு தற்கால மொழி பற்றிய உண்மையான புலமையால் புதிய தர டாக்டர்கள் அதிகப்பயன் அடைவர் என்று தோன்றுகிறது. பிரஞ்சு ஜெர்மன் மொழிக் கல்வியில் அளிக்கப்படும் தற்காலத் தேர்வுகள் மாணவர்களுக்கு 'ஆங்கிலப் படி'ப்பில் சில கட்டுரைகளை படிப்பதற்கும் 'டெயின்' அல்லது 'லிகோயிஸ்—கசிமியானில்' வரும் சில பகுதிகளை வாசிப்பதற்கும் அல்லது ஆங்கில இலக்கியம் பற்றி எழுதப்படும் கல்வித் துறையைச் சார்ந்த அல்லது நுட்பமான (ஜெர்மன் அல்லது பிரஞ்சு) உரைநடையைக் கற்கும் திறனிருக்கிறதா எனச் சோதிக்கின்றது. வேதியல் அல்லது பெளதிகவியல் அறிஞர்களைப் பொறுத்த வரையில் பிரஞ்சும் ஜெர்மனும் அறிவியலுக்குரிய செய்திகளை உணர்த்தும் கருவியாக அமைவன. இவற்றை இலக்கிய அறிஞருக்குத் தேவையானவை என்று கூறுவது வருந்தத் தக்கது.

இப்போது நமக்களிக்கப்படும் மொழியியற் கல்விகள் மிக எளியவை; ஒன்று போன்ற அமைப்புடையவை. ஆனால் போதுமான அளவு இலக்கிய நிலை பெற்றவையல்ல. நமது இலக்கிய

மாணவர்கள் பிரஞ்சு, ஜெர்மன், இத்தாலிய, ஸ்பானிய, ரஷிய மொழிகளைப் போன்ற மொழிகளில் ஒன்று அல்லது இரண்டு மொழிகளில் இலக்கிய அறிவுடன் அம் மொழிக் கவிதைகளையும் நாவல்களையும் கற்கும் திறன் பெற்றிருக்க வேண்டும். ரெசின், பாட்லெயர், கதே, ரில்க் (Rilke) போன்றவர்களைப் பற்றிக் கற்க அவன் அறிந்திருந்தால், அவன் பிற பிரஞ்சு ஜெர்மானிய கவிஞர்களின் இலக்கியத்தையும் கற்கும் ஆற்றல் பெற்றிருக்க முடியும். அப்போது ஆங்கிலக் கவிதை பற்றி அவனுக்குள்ள அறிவு பன் மடங்கு பெருகும். (ஆங்கிலக் கவிதையின் தோற்றம் அதன் செல்வாக்கு ஆகியவை பற்றிய அறிவன்று; ஆனால் ஒப்பிடவும் வேறுபடுத்தவும் அறிதல்) அவன் தற்கால இலக்கிய இயக் கங்கள் பற்றி நேரடித் தொடர்புகொள்வான். இதனை அறிய ஒரே ஒரு மொழி அறிவு போதாது. அவ்வாறு அறியவும் கூடாது. பொது இலக்கியம் பற்றிய ஒன்றிய கருத்திற்குத் தடையாக நிற்கும் நாட்டு இலக்கியங்களிடையே உள்ள அகற்சியைக் குறைக்க இயலும்.

தற்போதுள்ள பட்டக் கல்லூரிக்குரிய பாடத்திட்டம் இரு வகை நெறிகளை அளிக்கின்றது. ஒன்று இலக்கியத்தை கால அடிப்படையிலும் மற்றொன்று மாபெரும் ஆக்கியோரின் அடிப்படையிலும் ஆய்கின்றது. இவை இரண்டு (நடை முறையில்) நெகிழ்ந்தமைந்த இலக்கிய வரலாற்றை விளக்கி நிற்கின்றன. முதன்மையான இலக்கிய காலங்களையும் ஆக்கியோர்களையும் பற்றிக் கட்டாயமாகக் கற்கும் வகுப்புக்களை அமைக்கும் விருப்பமும் நிலவுகிறது. இத்தகைய வகுப்புக்கள் கொண்டுள்ள கல்விக் கோட்பாடும் அவற்றின் வரலாற்றுப்பாங்கான முறையும் ஆய்தற்குரியன. இலக்கியத்தில் ஆர்வம் மிக்க மாணவர்கள் இலக்கியக் கல்வியின் நோக்கங்களையும் முறைகளையும் அறியவும் வழிவகுக்கவும் அவர்கள் கற்பதையும் எழுதுவதையும் நுட்பமாக மேற்பார்க்கவுமே பட்டப்பள்ளிகள் உள்ளன. இந்தக் கருத்து பொதுவாக அமெரிக்கர் பயன்படுத்தும் பொருளில் அமைந்த இலக்கியப் புலமையையும் திறய்ஞவையும் உள்ளடக்குகின்றது. மேலும் இது இருபதாம் நூற்றாண்டுக்கு முந்திய இலக்கியத்தையும் தற்கால இலக்கியத்தையும் கற்கின்ற முறைகளில் வேறுபாடு காண மறுக்கின்றது. பாட திட்டத்தை அமைப்பதற்கு நாம் பல்வேறு வகையான கல்வி நெறி பற்றித் திட்டமிட வேண்டும். ஒரு நெறி ஒரு கால இலக்கியம் பற்றிய கல்வியாக

இருக்கும். ஆனால், ஓர் இலக்கியத்தைப் பற்றிய கல்வியாக இருக்கத் தேவையில்லை. காரணகாரிய ஆராய்ச்சிக்காலம், புதுமை இயக்கம் பற்றிய கல்வி—பிரான்ஸ், ஜெர்மனி இங்கிலாந்து அமெரிக்கா முதலிய நாடுகளில் அவற்றின் நிலை பற்றியேனும் காண வேண்டும். ஆக்கியோனைப் பற்றிக் கற்கும் கல்வி, அவனது இலக்கியத்தை நுட்பமாகக் கற்று விளக்கவேண்டும். ஆனால் இத்தகைய கல்விக்காக நாம் தேர்ந்தெடுக்கும் ஆக்கியோன் எப்போதும் ஒருவனாகவோ அல்லது மூன்று அல்லது நான்கு பேராகவோ இருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. ஆனால் இலக்கிய வகை பற்றிக் கற்கும் ஒரு நெறியும் வேண்டும். அது 'ஆங்கில நாவல்' என்பது போன்று அவ்வளவு விரிவானதாக இருக்கத் தேவையில்லை. ஆனால் அது, ஒன்றோடொன்று தொடர்பற்ற ஓர் இலக்கியத் தொகுதி பற்றிய ஆராய்ச்சியாகவும் மாறிவிடக்கூடாது. இலக்கியக் கொள்கை பற்றிய கல்வியும் அமைய வேண்டும். குறிப்பிட்ட கண்ணோட்டங்களில் அதாவது வாழ்க்கை வரலாற்று நோக்கு சமுதாயநோக்கு இலக்கியத்திற்கு நுண்கலையோடும் தத்துவத்தோடும் உள்ள தொடர்பு என்றின்ன நிலைகளில் கற்கும் ஒரு குழு வேண்டும்.

தொழில் நிலையில் சிறந்த இலக்கியப் புலமையுடையவராக இருக்கும் நிலை எவ்வளவு நெகிழ்ந்தமைந்தது என்று நாம் கருதுகிறோமோ அவ்வாறே டாக்டர் பட்டத்திற்குரிய சிறப்பாய்வுக் கட்டுரையும் நெகிழ்ந்தமைந்தது. ஒரு தொழிலில் பயிற்சிபெறும் போது, ஒருவன் தனிப்பட வகிக்கும் பங்கு எவ்வாறு அவனது அறிவுத்திறனை விளக்குமோ அதுபோலவே இந்த ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையை அளிக்கும் ஆக்கியோனும் அத்துறைக்குரிய வாசகர்களுக்கு மட்டுமன்றிப் பொதுவான வாசகர்களுக்கும் புரியும்படி தனது அறிவுத் தன்மையை விளக்க வேண்டும். ஆய்வுக்குரிய பொருள், ஆய்வு செய்யும் மாணவனின் மேற்பார்வையாளரான பேராசிரியர் எப்பொருள் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டுள்ளாரோ அப்பொருளின் பிரிவாக அவரால் அளிக்கப்படுவதன்று. அது பெரும்பாலும் மாணவனால் தேர்ந்தெடுக்கப் பெறுவது. அவனது அறிவுரையாளரால் அறிவு நிலையில் பயனுடையது என உறுதி செய்யப்பெற்றது. ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையின் அளவும் விளக்கமும் அல்லது விளக்கத்தின் அளவும் நெகிழ்வுடையதாக இருக்க வேண்டும். அது கூடியும் குறைந்தும் அமையலாம். ஒவ்வொரு பொருளுக்கும் அதற்கேற்ற தருக்க

மும் அளவும் உண்டு. வெறும் உழைப்பும் பொறுமையும் அறிவுப் பண்புகள் ஆகா. மூன்று அல்லது ஐந்து சீட்டுகளை ஒன்றாக இணைப்பதால் ஒரு நூல் உருவாக இயலாது.

ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை அச்சிடப்பட வேண்டுமா? அவ்வாறாயின் என்று எவ்வாறு செய்ய வேண்டும்? ஆராய்ச்சிப் பட்டம் வழங்கப் பெற்றதும் விரைவில் அதனை முழுமையாகவோ அல்லது அதன் கருத்துக்களை விளக்கும் சில பகுதிகளையோ வெளியிட வேண்டும். ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையை ஒருவர் பத்து அல்லது பதினைந்து ஆண்டுகள் உழைத்து, அவற்றை அவரது ஒரே ஒரு வெளியீடாக வெளியிட வேண்டும் என்று கூறுவது சிறந்ததாகத் தோன்றவில்லை. அது பற்றிய உழைப்பை ஒருவர் நடுவயது அடையும்வரை நீடிக்கவிடலாகாது. தானே கற்பதற்கும் எழுதுவதற்கும் ஒரு மனிதனுக்கு ஆற்றல் இல்லாவிடில் அத்தகைய சுய அறிவை அவன் பெற இயலாது.

ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையையும் பொதுத் தேர்வையும் ஓரளவு ஒத்த நிலையில், சார்ந்து டாக்டர் பட்டப்பயிற்சி பெறும் மாணவர்களது வெற்றி அல்லது தோல்வி அமைய வேண்டும். பொதுத்தேர்வு (எழுத்துத் தேர்வாகவும் வாய்மொழித் தேர்வாகவும் இருக்கும்) இது மூன்று மணி நேரமல்ல, மூன்று நாட்கள் வரை நிகழும். இத்தேர்வு திறனாய்வு நிலையுடையதாக அமைய வேண்டும். (அதாவது விளக்க நிலையுடையதாகவும் திறனை மதிப்பிடும் நிலையுடையதாகவும் அமைய வேண்டும்). அதோடு கருத்து நிலையையும் வரலாற்று நிலையையும் கொண்டமைந்திருக்க வேண்டும். சில கல்வித்துறைகளில் இந்த பொதுத்தேர்வு பல பிரிவுகள் உடையதாக அமைக்கப்படலாம். ஒரு பிரிவு வரலாற்று நிலையுடையதாகவும் பிறிதொரு தேர்வுப் பிரிவு திறனாய்வு நிலையுடையதாகவும் இருக்கும். ஆனால் இவ்வாறு பிரிவு செய்தால் வரலாற்றிற்கும்—இலக்கிய வரலாற்றிற்கும்—திறனாய்விற்கும் இடையில் ஏதாவது உண்மையான பிரிவு உண்டு என்பதைக் குறிப்பிடுவதாயிருந்தால் அவ்வாறு பிரிவு செய்வது தவறு. கடைசியில் நிகழும் வாய்மொழித் தேர்வை அகற்றி விடலாம். அல்லது ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை பற்றிய விவாதமாக அதை மாற்றி அமைக்கலாம். பொதுத்தேர்வு என்ற நிலையில் அதை வைத்து நோக்கினால், அது மாணவனது கல்வி வாழ்வில் மிகவும் பிந்திய கட்டத்தில் அமைகிறது. அதை அமைத்துள்ள நிலையும் சிறந்ததன்று, ஏனெனில் மாணவனுக்கு

ஏதோ சில தொடர்பற்ற செய்திகள் பற்றிய அறிவிருக்கிறதா என்று மட்டுமே அது சேர்த்துக்கின்றது.

சில ஐரோப்பியப் பல்கலைக் கழகங்களில் லத்தீன் மொழி யிலோ அல்லது வேதியியலிலோ டாக்டர்ப் பட்டம் பெற ஆராய்ச்சி செய்யும் ஒவ்வொரு மாணவனும் தத்துவம் அதாவது ஐரோப்பியத் தத்துவ வரலாறு தத்துவக் கொள்கை (சில வேளைகளில் உளவியல் தருக்கம், முறைகள் பற்றிய கொள்கை) பற்றிய இருமணி நேர வாய்மொழித் தேர்வில் வெற்றி பெற வேண்டும். இந்த முறையின் அடிப்படை ஆர்வம் முற்றிலும் சரியானது. ஒரு துறையில் சிறப்பான அறிவு பெற்ற புலமையுடைய ஒருவர், எல்லாவற்றையும் புரிந்து கொள்ளும் திறன் பெற்ற கல்வியுடையவராகவும் இருக்க வேண்டும். தன் பாடத்தின் தத்துவத்தைப் பற்றியும் அவன் அறிந்திருக்க வேண்டும். அதோடு தன் ஆய்வுப் பொருள் மனிதரின் அறிவு, சிந்தனை, நாகரிகம் என்ற மொத்த அமைப்பில் வரலாற்று நிலையிலும் பெற்றுள்ள இடத்தை அறியவேண்டும். இலக்கிய மாணவனுக்கு இத்தகைய அறிவு நிச்சயமாக முருகியல் கல்வியாக அமையும். அதன் உட்பிரிவே கவிதையியல். சில வேளைகளில் [எடுத்துக்காட்டாக: பெர்லினில்(Berlin)டெஸாயிரின் (Dessoir) தலைமையின் கீழும் பிரின்ஸ்டானில் (Princeton) பெளமன் (Bowman) என்பவரது மேற்பார்வையிலும் ஆராய்ச்சி செய்த] எல்லா டாக்டர்ப் பட்ட மாணவர்களையும், அவர்களுக்காகவே தத்துவ வகுப்பிற்குச் செல்லுமாறு வேண்டினர். இத்தகைய ஒரு வகுப்பைவிட, மாணவர்களைத் தத்துவத் துறையிலுள்ளவர்கள் தனிப்படக் கவனித்து மாணவர்கள் கற்றவைகளைப்பற்றி அவர்களிடம் கேட்டுப் பரிசோதிக்கும் நிலை பயனுடையது. மனிதரின் அறிவனைத்தையும் இணைத்து விடலாம் என்ற கருத்தை நோக்கிச் செல்வதைவிட நமது கல்வியின் உயர்ந்த நிலையில் அறிவுகள் அனைத்தையும் இணைத்து அவற்றினின்று அவைகள் அனைத்திலும் (தருக்கம், முறைகள் பற்றிய கொள்கை, பொருட் குறியியல் ஆகியவற்றிலும்) ஒத்து அமைந்துள்ள சில உண்மையான ஒழுங்குகளைக் காண்பது தேவை. ஒரு துறையில் புலமையுடையவன் பிறிதொரு துறையைச் சார்ந்த அறிஞனோடு ஓரளவு பொது நிலையிலேனும் தனது கருத்துக்களை வெளியிட இயலாத நிலையும், ஒரு துறையில் சிறப்புப் புலமைப் பெற்ற ஒருவன் தனது கொள்கைகளையும் ஆய்வு முடிவுகளையும் தனக்கோ பிறிதொரு துறையில் சிறப்புப் புலமை பெற்றவனுக்கோ விளக்

கிக் கூற இயலாத நிலையும் பண்பாட்டின் அழிவை உணர்த்தும் அறிகுறிகளாகும். இன்று உலகை, பொருட்குறி இயலாலும் தத்துவத்தாலும் கூட இணைத்துவிட இயலாது எனினும் அறிவியல் அறிஞர்களுக்கும் சமூக அறிஞர்களுக்கும் மானிட ஞானிகளுக்கும் இடையே ஓரளவு அறிவு நிலையோடு கருத்துக்களைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் நிலை இருந்தால் அதனால் எஞ்சியதையேனும் ஒன்று கூட்டும் பெரும் பயன் விளைய முடியும்.

ஆங்கில டாக்டர்ப் பட்டப் பயிற்சியைச் சீர்திருத்துவதற்காகக் கூறப்பெற்ற கருத்துக்களை ஒரு சில மாற்றங்களுடன் தற்காலத்திலுள்ள பிற இலக்கியங்களில் நிகழும் பட்டப் படிப்பிற்கும் பொருத்தி அமைக்க இயலும். லத்தீன், கிரேக்க இலக்கிய ஆய்வுகள் கூட, அவற்றின் பழமை பாராட்டும்பண்பையும் நுட்பமான மொழியியல் ஆர்வத்தையும் குறைத்தால் திரும்பவும் புத்துயிர் பெறலாம். இடைக்கால மொழிகளின் கல்வி, மொழியியற் கல்வி ஆகியவற்றில் செலுத்தப்படும் கவனத்தைக் குறைத்து இலக்கியக் கொள்கை திறமையு இவற்றின் முதன்மையை வலியுறுத்தினால் பிரஞ்சு (அல்லது ஜெர்மானிய, ஸ்பானிய) இலக்கிய மாணவனும் பயன் பெறுவான். அவன் தன் துணைப்பாடமாக ஆங்கில இலக்கியத்தைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். ஐரோப்பிய இலக்கியத்தை அறிந்து கொள்ளவும் கற்பிக்கவும் ஆங்கில இலக்கிய அறிவு தேவை. பெரும்பாலும் பிரஞ்சு ஜெர்மானிய ஸ்பானிய இலக்கிய ஆசிரியர்களிற் பலர் அவர்களுடைய தாய்மொழி இலக்கியங்கள் அல்லது அவர்கள் கற்பிக்கும் மாணவர்களது தாய்மொழி பற்றிக்கூட முற்றிலும் அறிவற்றவர்களாக இருப்பது சற்றும் பொருந்தாத நிலையாகும். ஆங்கில இலக்கியத்தோடு பிரஞ்சு ஜெர்மானிய ஸ்பானிய இலக்கியங்களை இணைத்துக் கற்பதால் பண்பாட்டுப் பிரிவுகளையும் இம் மொழி இலக்கிய ஆசிரியர்கள் கொண்டுள்ள பண்பாட்டு மோகங்களையும் அகற்றலாம்.

சீர்திருத்தக் கண்ணோட்டத்தில் நாம் கூறிய கருத்துக்கள் பெரும் துறைகளில் அதாவது ஒப்புமை இலக்கியம் போன்ற துறைகளிலேனும் புத்துணர்வு ஏற்பட வாய்ப்பிருக்கின்றது என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும். இத்துறை பொது இலக்கியத்துறையாகவோ, அல்லது வெறும் இலக்கியத்துறையாகவோ மாறவேண்டும். இலக்கியத்தில் ஆழமற்ற ஆர்வமும் உணர்வுவழி அஷ்மந்த பரந்த தன்மையும் விளைக்கும் தீமை ஆழமானது.

சில குறிப்பிட்ட இலக்கியத் துறையிலுள்ளோர் இக்கல்வி மொழியியல், மொழி நூல், வரலாற்று முறையான பயிற்சி போன்ற கடினமான கல்விகளினின்று இலக்கியக்கல்விக்கு விடுதலை அளிக்கிறது என உணர்ந்துள்ளனர். ஆனால் இந்தக் கல்வி பழைமை பாராட்டும் நிலையினின்று விடுபட்டு இலக்கிய கொள்கையிலும் திறனாய்விலும் நல்ல பயிற்சி பெறுமாயின், இக் கல்வியால்விளையும் தவறு ஒன்றுமில்லை. இலக்கியத்தில் ஆழமற்ற ஆர்வம் காட்டும் நிலையைத் நீக்கத் தக்க பாதுகாப்புக்கள் அளிக் கப்படவேண்டும். அவற்றில் தொடக்கக் கால மொழி அறிவு பெறும் நிலையமைகிறது. ஓர் இலக்கியம் ஆழ்ந்த கல்விக்குரிய தாக அமையவேண்டும். அக்கல்வியின் மூலம் அவ்விலக்கியத் தைக் கற்கும் மாணவனிடமிருந்து என்னென்ன அறிவு நிலைகளை எதிர் நோக்குவார்களோ அவையனைத்தும் கொள்ளப்பட வேண்டும். பிரஞ்சு இலக்கியத்தையும் ஜெர்மானிய இலக்கியத் தையும் அல்லது ஆங்கில இலக்கியத்தையும் இணைத்துக் கற்க இயலாதா? புதுமை மொழித்துறையில் பிரஞ்சு-ஸ்பானிய இலக்கியங்களையும் பிரஞ்சு-இத்தாலிய இலக்கியங்களையும் அல்லது புதுமை இலக்கியங்களில் முதன்மையான இம்மூன்று இலக்கியங்களையும் கூட இணைத்துக் கற்க இயலும். இவ்வாறு கற்பது இன்றியமையாததுமாகும்.

ஒப்பு இலக்கியக் கல்வித்துறைகள், தற்கால இலக்கியங்களில் தொடர்ந்து வந்துள்ள பண்டைய இலக்கிய மரபுகள் பற்றிக் கற்கும் கல்விக்கு ஊக்கம் அளிக்கவேண்டும். இக்கல்வி நிச்சயமாகப் படிப்படியாக வளர்க்க வேண்டியதாகும், மேலும் ஒப்பு இலக்கியக் கல்வித் துறைகள், ஒரு மொழி அடிப்படையில் கற்க இயலாத இலக்கியக் கொள்கை பற்றிய கல்விக்குத் தனிச் சிறப் பான கவனம் அளிக்கும் துறையாக எளிதில் மாறி விடலாம். அரிஸ்டாட்டில், மறுமலர்ச்சி இலக்கியத்தில் இத்தாலியின் பங்கு பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பிரான்சின் இலக்கிய நிலை ஆகியவை பற்றி ஆர்வம் காட்டாது அமைந்த இலக்கியத் திறனாய்வின் வரலாறு அதன் பெயருக்கே பொருந்தாது. ஆங்கில இலக்கியத் துறை எல்லா இலக்கியங்களையும் தனது எல்லைக்குள் அடக்கு மாயின், அதனை ஆங்கில இலக்கியத் திறனாய்வின் வரலாறு என்று அழைக்கலாம். பெரும் நூல்களையும் மானிட ஞானத்தையும் கற்பிப்பதற்கு ஆசிரியர்களைப் பயிற்றுவிப்பதையும் சிறப்பு இலக் கிய வகுப்புக்களை நடத்துவதையும் ஒப்பு இலக்கியத் துறை

தனக்குரிய சிறப்பான வேலை என்று கொள்ளலாம். சிறப்பு இலக்கிய வகுப்புக்கள் பல அமெரிக்கக் கல்வித் துறைகளில் இப்போது உள்ளன. ஆனால் அவை அதற்குச் சற்றும் தயாராகாத ஆசிரியர்களால் பயிற்றுவிக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு இத் துறை சீரமைப்பிற்குரிய துறையாக அமையலாம். இந்தச் சீரமைப்பு ஆங்கிலத் துறையிலும் தற்கால மொழித் துறையிலும் அமையலாம். இந்தச் சீரமைப்பின் மூலம் ஆங்கிலம் அல்லாத பிற மொழி இலக்கியங்களிலும் பிரஞ்சு ஜெர்மானிய மொழி நூலிலும் பி. எச். டி. பட்டம் பெற வேண்டுகிறது.

நமது முறை, அமெரிக்கரின் சீர்திருத்தத்தை வேண்டுகிறது. அவரது தொழில் ஈடுபாட்டையும், சிறந்த திறனையும், எவருக்கும் கற்பிக்கும் ஆற்றலையும் அவரது ஆக்கத் திறனையும் கருத்தில் கொள்ளவில்லை என்ற எதிர்ப்பு எழலாம்.—இந்த எதிர்ப்பை நாம் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை மனிதரிடம் அதிலும் சிறப்பாக அமெரிக்கரிடம் மாறுதலை நாம் அனைவரும் எதிர்நோக்குகிறோம். நாம் அதற்காக அமைத்தத் திட்டம் நிகழ இயலாததன்று. அமெரிக்கரின் அடிப்படை மரபிற்கெதிரானதுமன்று. இப்போது வழக்கில் உள்ள பழைய திட்டமே உண்மைக்குப் புறம்பானது. ஏனெனில் அது இன்றைய வாழ்வையும் இலக்கியத்தையும் ஒன்றுபடுத்தும் திறன் பெறவில்லை. அது இலக்கியத்தில் டாக்டர்ப் பட்டம் பெறுபவர்களை, கல்லூரி வகுப்புக்களில் கற்பிக்கும் பணிக்காக ஆயத்தம் செய்வதில்லை.

ஏதோ சில தெளிவும் திடமும் அற்ற குறிக்கோள்களை வைத்து இலக்கியக் கல்வியைச் சீரமைக்கவேண்டும் என்று நாம் கூறவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு அறிவியல் கொண்டிருந்த நிலை சில கருத்துக்களது (Atomism) அதாவது அதன் அணுக்கோட்பாடுகள் மனிதனின் செயல்கள் புறக் காரணங்களால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன என்ற கொள்கையை அளவுக்கு மீறி அமைத்த நிலை தவறான காலத்திற்கேற்ற கொள்கை ஆகியவற்றைத் தள்ளி விட்டால் நாம் அறிவியலோடு மிக நெருங்கிய பொருத்தம் உடையவர்களாக இருப்போம். இன்று அறிவியலில் உள்ளதுபோல அமைப்பு, பரப்பு, ஆகியவை பற்றிய கெஸ்டால்டின் கொள்கை போன்ற புரட்சிகரமான கொள்கைகள் பழைய அணுக்கோட்பாடுகளைக் கடந்து சென்று விட்டன. மனிதனின் செயல்கள் புறக்காரணங்களால் தீர்மானிக்கப்படு

கின்றன என்ற கொள்கை இப்போது பொதுவாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதில்லை. இலக்கியக் கொள்கைக்கும் இலக்கியத் திறனாய்விற்கும் நேராக திரும்புவது நடைமுறையில் அமைய இயலாத குறிக்கோளுமன்று; அமெரிக்கருக்குப் புறம்பானது மன்று.

அண்மைக் கடந்த காலத்தைப்பற்றிக் கற்போமாயின் எல்லா இன்றியமையாப் பயன்களும் அறிவியலுக்குட்பட்டவை. எனவே, மானிட ஞானம் போலி அறிவியலின் பாற்பட்டது; அல்லது பொருத்தமற்ற சமயச் சார்பான கருத்துடையது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நிலவிய இந்த முறையியலை நாம் இன்னும் கொள்ளத் தேவையில்லை. கலையைப் புறக்கணிக்கும் இந்நிலை கருத்தில் கொள்ளத் தக்கதுமன்று. ஆனால் இலக்கியப் பேராசிரியர்களாகிய நாம் நமது பழைய முறைகளையும் எளிய வழிகளையும், இலக்கியப் புலமை பற்றிய நமது செருக்கையும் இலக்கியத்தை ஆழ்ந்து கற்காது அமையும் நிலையையும் இன்றும் கொள்ளவேண்டும் என்று எண்ணலாகாது. நமது பல்கலைக் கழகங்களில் நடைபெறும் இலக்கியக் கல்வியும் நாம் கல்வி பயிற்றும் முறையும் நாம் எழுதும் நிலையும் இலக்கிய நிலையுடையதாக இருக்கவேண்டுமென்று திட்டமிட்டுச் செய்யப்பெற்றவையாக அமையவேண்டும். ஆராய்ச்சியில் அமைந்துள்ள மகிழ்வு தரும் விளக்கங்களை விட்டுவிட்டு இலக்கிய வரலாறு இலக்கியக் கொள்கை என்ற துறைகளில் இதுவரை தெளிவு செய்யப்படாது நிலவும் சிக்கல்களைத் தீர்ப்பதில் ஈடுபடவேண்டும். இதற்கான தூண்டுதலையும் பாங்கையும் தற்காலத்திறனாய்வு, தற்கால இலக்கியம் ஆகியவற்றினின்றும் இலக்கியத்தை உயிர்த் துடிப்புடைய நிலையமாகக் கருதி, அதில் பங்கு கொள்வதினின்றும் பெறவேண்டும்.

நூல் முற்றும்

பிற்சேர்க்கை I

கலைச் சொற்கள்

Absolutism - மாறுக்கொள்கை	Bitter Comedy - கசப்பான இன்
Acoustic Metrics - ஒலி நிலை	பியல்
யாப்பு	Blank verse - உரைநடைப்பா
Aesthetics - முருகியல்	Cocophony - எதுகையில் ஒலி
Aesthetic Distance - அகன்று	Cadence - இன்னோசை ஒழுக்கு
நின்று அழகை உணரும் நிலை	Canotative - பல பொருட்
Alliteration - மோனை	செறிவு
Allusion - மறைக் குறிப்பு	Canzone - எளிய நடையுடைய
Ambiance - சுற்றுப்புறம்	உணர்ச்சிப் பாடல்
Ambiguity - பொருள் மருட்சி	Capitalism - முதலாளித்துவம்
Analysis - பகுப்பாய்வு, பகுத்தல்	Catalogue - நூற்பட்டியல்
Anapaests - குறிலிணை நெடிற்சீர்	Catharsis - உணர்வு விடுதலை
Anaphora - அந்தாதித் தொடை	Certainty - தெளிவு
Anatomist - உறுப்புக் கூறுகளை	Charts - விளக்க அட்டவணை
ஆய்வவன்	Chemical - வேதியல்
Anthropologist - இன நூல்	Chronicles - நிகழ்ச்சிக் கோவை
வல்லுநன்	Classical - செவ்விய நிலை
Apocrypha - போலிப் படைப்பு	Communist - பொதுவுடைமை
Apologetics - ஆதரவுரை	Comparison - ஒத்து நோக்குதல்
Archaeology - புதைபொருள்	Conscious - நினைவு, தன்னு
ஆராய்ச்சி	ணர்வு
Assonance - எதுகை	Content - உட்பொருள்
Archetype - மூலப் பிரதி	Costumes - நடைஉடை பாவனை
Art - கலை	Criteria - அடிப்படை நிலைகள்
Astronomy - வானநூல்	Culture - பண்பாடு
Atheism - இறைமறுப்புக்	Customs - பழக்க வழக்கங்கள்
கொள்கை	Cycloid - இன்பமும் துன்பமும்
Atomism - அணுக் கோட்பாடு	மாறி மாறி நிழலிடும் உளப்
Authenticity - நம்பகம்	பாங்கினன்
Autobiography - சுயசரிதை	Deduction - ஊகப் பொதுமை
Ballads - கதைப் பாட்டுக்கள்	Deism - கடவுட் கருத்து
Behaviourist - பழக்க நிலைக்	Democracy - குடியாட்சி
கொள்கையாளன்	Denominator - அடிப்படை
Bibliography - நூல் விளக்கப்	அளவுகோல்
பட்டியல்	Denotative - நேர்பொருள்
Biedermeier - எளிய நிலை	Dialectics - அளவை ஆய்வு
Binding - கட்டமைப்பு	Didactic Poem - அறிவுரைப்பா
Biography - வாழ்க்கை வரலாறு	Diplomatic text - நேர்பகர்ப்பு
Biology - உயிரியல்	Discursive method - காரண
	காரிய விளக்க முறை

Dithyrambs - இரேக்கக் குழுப் பாடல்கள்
 Dualistic Idealism - இருமைக் கருத்து நிலை
 Duration - காலவரம்பு
 Emendation - பாடத்தை நிச்சயப்படுத்தும் நிலை
 Empathy - பிறரது அனுபவத்தைத் தனது அனுபவம் ஆக்கும் ஆற்றல்
 Epigram - பொருட்செறிவுடைய குறட்பா
 Episode - கிளைக் கதை
 Epistemology - அறிவாராய்ச்சி
 Ergocentric - அடிப்படைக் காரண நிலை
 Ethnology - மனித இனத்திடை வேறுபாட்டுத் தொடர்புஇயல்
 Etymology - சொல் மரபு
 Evaluation - மதிப்பிடுதல்
 Expressionist - நுண்விளக்கப் பாங்கினன்
 Extrinsic - புறநிலை
 Eye Rhymes - எதுகைப் போலிகள்
 'Fable' - கதைக் கரு
 Fairy Tales - கட்டுக்கதைகள்
 Feminine Rhyme - அழுத்த மில்லா பெண் ஈற்றெதுகை
 Fiction - புனைகதை, புனைநிலை
 Fideism - நம்பிக்கையுணர்வு
 Fine arts - நுண்கலை
 Folio - அரைத்தாள் பிரதி
 Folk Lorists - நாடோடி இலக்கிய அறிஞர்
 Folk Tale - நாடோடிக் கதை
 Foot - சீர்
 Forgery - இடைச் செருகல்
 Form-புற அமைப்பு, புறவடிவம்
 Fugue - பன்னிலை இசை
 Genetic Method - பிறப்புறவு முறை
 Geographer - நில வல்லுநர்
 Grammatical gender - பால் வேறுபாடு
 Graphs - வரைபடம்
 Gravitation - ஈர்ப்பாற்றல்
 Hallucination - மருட்சி நிலை

Heroic couplets - காவியப் பாக்கள்
 Historiography - வரலாற்றை எழுதும் கலை
 Historicism - காலத்திற்கேற்ற கொள்கை
 History - வரலாறு
 Homonym - பல பொருள் தரும் ஒரு சொல்
 Humanities - மானிட ஞானம்
 Hypnotic - அறிதுயில் நிலை
 Iamb - குறில் நெடில் ஈரசைச்சீர்
 Iconology - சமிக்ஞை, உருவ-ஆய்வு
 Idealism of freedom விடுதலைக் கருத்தியல்
 Image - உருவம்
 Imagery - உருவக நிலை [நிலை
 Impersonality - தற்சார்பற்ற
 Impressionism - பருவிளக்கப் பாங்கு
 Induction - சான்றுப் பொதுமை
 Inspiration - அகத்தெழுச்சி
 Intonation - ஸ்தாயி
 Irony - வஞ்சப் புகழ்ச்சி
 Italic - வலம் சரி அச்சு
 Jurisprudence - சட்டவியல்
 Labial - இதழொலி
 Legends - புராணங்கள்
 Leitmotive - இசை நாடகத்தில் தொடர்ந்து வரும் உணர்வு
 Leptosomatic - மெலிந்த உடலமைப்பு
 Lexicology - அகராதி யியல்
 Linear - வரைநிலை
 Linguistics - மொழியியல்
 Literary genres-இலக்கிய வகைகள்
 Lyric - உணர்ச்சிக் கவிதை
 Madrigal Scores-காதற் பாடல்
 Masculine Rhyme - அழுத்தமான அசைகளை ஈற்றிலுள்ள ஆண் ஈற்றெதுகை
 Masque - புனை நாடகம்
 Materials - பொருட்கள்
 Materialism - இயல்பெயர்நுள் தத்துவம்

Meistersang - டெ ஜ ர் ம னி யில்
உணர்ச்சிக் கவிஞர், இ சை
வாணர் குழு
Melic - இசைக் கவிதை
Melodrama - உணர்ச்சி வேகம்
பெற்ற இன்பியல் நாடகம்
Melody - இன்னிசை
Metaphor - உருவகம்
Metaphysics - நுண்ணுணர்வு,
நுண்பொருள் கொள்கை
Meter - யாப்பு
Milieu - வாழ்வுச் சூழல்
Minnesanger - டெ ஜ ர் ம னி ய
உணர்ச்சிப் பாடகர்
Minuet - நடன இசை
Moralists - ஒழுக்கநெறியாளர்
Morpheme - கிளவிக்கோள்
Motivation - உட்கோளமைப்பு
Muse - கலைத்தேவதை
Musicality - இசை நயம்
Musicologist - இசைத்துறை
யாய்வாளன்
Mysticism - இறையுணர்வு
Myth - பழங்கதை
Narrative - உரைகதை
Naturalistic - இயல்பு நலம்
Navigation - கடற் பயணம்
Negative Capability - மறைத்
திறன்
Neurology - நரம்பாய்வியல்
Neuroticism - நரம்பு நோய்
Nominalism - பெயர் நிலைக்
கொள்கை
Norm - சுட்டிக் காட்டு நிலை
Objectivity - சோதித்தறியும்
நிலை தற்சார்பற்ற தன்மை
Ode - ஆடல் சார்ந்த பாடல்
வகை
Onomatopoeic - ஒலிக் குறிப்புச்
சொல்
Oratorio - குரலிசையும் கருவி
இசையும் இணைந்தமைந்த சம
யச் சார்பான இசைநிலை
Orchestration - கருவிக் கேற்ற
இசையமைப்பு
Organon - இணைவு
Overtones - மேல்தொனிகள்
Palatal - அண்ணாஒலி

Paleography - தொன்மை எழுத்
தாராய்ச்சி
Pamphlet - குறு நூல்
Pan aestheticism - அ க ன் ற
முருகியல்
Panteists - உலகையும் இறை
யையும் ஒன்றாகக் காணும்
கொள்கையினர்
Paradox - பொருந்தாநிலை
Pedigree - வம்சாவளி
Personality - ஆளுமை
Perspectivism - நோக்கு நிலைக்
கொள்கை
Phenomenology - பெ ரு ட்
காரண இயல்
Philology - மொழி நூல்
Philosophy - தத்துவம்
Phoneme - ஒலிக்கோள்
Phonograph - ஒலிப்பதிவு கருவி
Physical Science - பெ ள தீ க
அறிவியல்
Pitch - குரல் எடுப்பு
Plastic - நெகிழ் நிலை
Plot - கதைத் திட்டம்
Positivism - நேர்நிலைக்கொள்கை
Presentational method - தோற்
ற விளக்கமுறை
Prompt Copy - தூ ண் டு நூ ல்
பிரதி
Propaganda - பிரசாரம்
Psychiatry - உள டுருத்துவம்
Psycho analysis - உளப் பகுப்
பாய்வு
Phychosis - பைத்தியம்
Pun - சிலேடை
Purgatory - இடை உலகு
Pyknic-உருண்ட (உடலமைப்பு)
Quarto - கால்
பாலன்
Racoco - மிகை வேலைப்பாடு
டைய நிலை
Radicalism - முற்பே ர் க் கு ி
கொள்கை
Rationalist - பகுத்தறிவு கோட்
பாடு
Realism - உண்மை நயம்
Relativism - காலத்திற்கேற்ற
கொள்கை

Renaissance - மறுமலர்ச்சி
 Republic - சுய ஆட்சி
 Restoration - மீட்சி
 Rhapsode - கட்டற்ற உணர்ச்சி
 வளம் மிக்க செய்யுள்
 Rhetoric - பாவியல்பு
 Rhyme - ஈற்றெதுகை
 Rhythm - ஒத்திசைவு
 Romanticism - புதுமை நிலை
 Rubato - சந்தம்
 Satire - வசைப்பா
 Schizophrenia - துயரத்தைக்
 கற்பனையர்ன மகிழ்வால் மறக்
 கும் உளப்பாங்கு.
 Scomatic - வேடிக்கைப் பாடல்
 Seismograph-நில நடுக்கக் கருவி
 Semantic Analysis - பொருள்
 பகுப்பாய்வு
 Semiotics - பொருள்-குறியியல்
 Sign - குறியீடு
 Skepticism - ஐயுறவுக் கோட்பாடு
 Socioilologist-சமூக வியலறிஞன்.
 Sonata - ஒரு கருவியிசை
 Song verse - இசைப்பா
 Sonnet - பதினான்கடிப் பாடல்
 Spondee - இணை நெடிலசைச்சீர்
 Statistics - புள்ளி விவரம்
 Stratum - அடுக்கு
 Stress - அழுத்தம்
 Structure - அமைப்பு
 Style - மொழி நடை
 Stylistics - மொழி நடையியல்
 Stylometry - மொழி நடைப்
 பாங்கு
 Sub Conscious - உள்-நினைவு
 Sujet - உரைக் கூற்றமைப்பு

Subjectivity - தற்சார்புடைநிலை
 Sur - Realism - மிகை உணர்வு
 நயம்
 Syllable - அசை
 Symbolic-Logic-சமிக்ஞைநிலைத்
 தருக்கம்
 Symbol - சமிக்ஞை 
 Symbolism-சமிக்ஞை நிலை
 Symphony - கருவி இசைக்
 கோவை
 Syncopation - இடைக் குறை
 விவகாரம்
 Synaesthesia - உணர்வுக்கலவை
 Syntagmas-சொற்றொடர்கோள்
 கள்.
 Synthesis-தொகுத்தல்
 Technology-தொழில் நுணுக்கத்
 துறை
 Tempo-உணர்ச்சி வேகம்
 Textual Criticism-மூல பாடத்
 திறனாய்வு
 Theology-சமய சித்தாந்தம்
 Theosophy-இறை ஞானம்
 Timbre-ஒலி நயம்
 Tragedy - துன்பியல் நாடகம்
 Trochee - நெடில் குறில் ஈரசைச்
 சீர்.
 Troubadour Lyric-பழமையான
 உணர்ச்சிப்பாடல்
 'Type' - ஈட்டப் பண்பு
 Type Fonts-அச்சத் தோற்றம்
 Unanimism-ஒருமைக் கொள்கை
 Unconscious-நினைவிலி
 Utilitarian-பயன்பாட்டாளர்
 Verset-சிறு செய்யுள்
 Velar-மெல்லண்ண ஒலி
 Vocal cards-குரல் நாளங்கள்
 Water marks-உள்ளடக்கக் குறி

பிற்சேர்க்கை II
நூலட்டவண்ண
(BIBLIOGRAPHY)

Chapter I

Literature and Literary Study

GENERAL DISCUSSIONS OF LITERARY THEORY AND
METHODS OF LITERARY STUDY

Baldensperger, Fernand, *La Litterature: creation, succes, duree*,
Paris, 1913; new ed., Paris, 1919

Croce, Benedetto, *La Critica letteraria: Question teoriche*, Rome
1894; reprinted in *Primi Saggi* (Second ed., Bari, 1927), pp.
77-199

Cysarz, Herbert, *Literaturegeschichte als Geisteswissenschaft*,
Halle, 1926

Daiches, David, *A Study of Literature*, Ithaca, 1948

Dragomirescou, Michel, *La Science de la litterature*, 4 Vols.
Paris, 1928-9

Eckhoff, Lorentz, *Den Nye Litteraturforskning: Syntetisk Metode*,
Oslo, 1930.

Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, 2 Vols., Halle,
1897 and 1911

Ermatinger, Emil (Ed.), *Die Philosophie der Literaturwissenschaft*,
Berlin, 1930.

Foerster, Norman; McGalliard, John, C.; Wellek, Rene; Warren,
Austin; Schramm, Wilbur Lang, *Literary Scholarship: its Aims
and Methods*, Chapel Hill, 1941,

- Greenlaw, Edwin, *The Province of Literary History*, Baltimore, 1931.
- Guerard, Albert L., *A Preface to World Literature*, New York, 1940.
- Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision. A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York, 1948.
- Hytier, Jean, *Les Arts de litterature*, Paris, 1945.
- Kridl, Manfred, *Wstep do badan nad dzielem literackim*, Wilno, 1936.
- Locombe, Paul, *Introduction a l'histoire litteraire*, Paris, 1898.
- Lanson, Gustave, "Histoire litteraire", *De la methode dans les sciences* Deuxieme serie (Paris, 1911), pp. 221-64.
- , *Methods de l'histoire litteraire*, Paris, 1925.
- Morize, Andre, *Problems and Methods of Literary History*, Boston, 1922.
- Moulton, R. G., *The Modern Study of Literature*, Chicago, 1915.
- Oppel, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart, 1939.
- Petersen, Julius, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. I, Werk und Dichter*, Berlin, 1939.
- Renard, Georges, *La Methode scientifique d'histoire litteraire*, Paris, 1900.
- Reyes, Alfonso, *El. Deslinde: Prolegomenos a la teoria literaria*, Mexico City, 1944.
- Rudler, Gustave, *Les Techniques de la critique et de l'histoire litteraire en litterature francaise moderne*, Oxford, 1923.
- Schutze, Martin, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago, 1933.
- Shipley, Joseph T. (2ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism—Forms—Technique*, New York, 1943.
- Tomashevsky, Boris, *Teoriya literature: Poetika*, Leningrad, 1925; sixth ed., 1931.
- Vodicka, Felix, "Literarní historie; Její problémy a ukoly," *Ctení o jazyce a poessí* (ed. B. Havranek and Jan Mukarovsky), Prague, 1942, pp. 307-400.

Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin, 1923.

Wellek, Rene, "The Theory of Literary History," *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV (1936), pp. 173-91.

Wosnessensky, A.N., "Der Aufbau der Literaturwissenschaft," *Idealistische Philologie*, III (1928), pp. 337-68.

Chapter II

The Nature of Literature

SOME DISCUSSIONS OF THE NATURE OF LITERATURE AND POETRY

Brooks, Cleanth, Jr., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939.

———, *The Well Wrought Urn*, New York, 1947

Buhler, Karl, *Sprachtheorie*, Jena, 1934

Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica*, Bari, 1902 (English translation by Douglas Ainslie, London, 1929)

———, *Poesia*, Bari, 1936

———, "La Teoria dell'arte come pura visibilita," *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1920, pp. 239-54

Dessoir, Max, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906

Estman, Max, *The Literary Mind*, New York, 1931

Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass., 1933

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton, 1940

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931

James, D.G., *Scepticism and Poetry*, London, 1937

Lutzeler, Heinrich, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934

- Meyer, Theodor, A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901
- Mukarovsky, Jan, "La denomination esthetique et la fonction esthetique de la langue," *Actes du quatrieme congres international des linguistes*, Copenhagen, 1938, pp. 98-104
- Morris, Charles, "Aesthetics and the Theory of Signs," *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131-50
- , "Foundations for the Theory of Signs," *International Encyclopedia of Unified Science*, I, no. 2
- , *Signs, Language and Behavior*, New York, 1945
- Ogden, C. K., and Richards, I.A., *The Meaning of Meaning: A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London, 1923; seventh ed., New York, 1945
- Pollock, Thomas C., *The Nature of Literature*, Princeton, 1942
- Pottle, Frederick, A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca, 1941; new enlarged ed., 1946
- Ransom, John Crowe, *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941
- , *The World's Body*, New York, 1938
- Richards, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, London, 1925
- Smith, Chard Powers, *Pattern and Variation in Poetry*, New York, 1932
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946
- Stauffer, Donald, *The Nature of Poetry*, New York, 1946
- Tate, Allen(ed.), *The Language of Poetry*, Princeton, 1942
(essays by Philip Wheelwright, I.A. Richards, Cleanth Brooks and Wallace Stevens)
- , *Reason in Madness: Critical Essays*, New York, 1941
- Wolff, E.G., *Aesthetik der Dichtkunst: Systematik auf erkenntniskritischer Grundlage*, Zurich, 1944

Chapter III

The Function of Literature

SOME DISCUSSIONS OF LITERATURE AS KNOWLEDGE

- Eastman, Max, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York, 1935
- Feibleman, James, "The Logical Value of the Objects of Art," *Journal of Aesthetics*, I (1941), pp. 70–85
- Haines, George, "Art Forms and Science Concepts," *Journal of Philosophy* XL (1943), pp. 482–91
- Harap, Louis, "What is Poetic Truth?" *Journal of Philosophy*, XXX (1933), pp. 477–88
- Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, 1946
- Meyer, Theodor A., "Erkenntnis und Poesie," *Zeitschrift für Ästhetik*, XIV (1920), pp. 113–29
- Morris, Charles W., "Science, Art, and Technology," *Kenyon Review*, I (1939), pp. 409–23
- Ransom, John Crowe, "The Pragmatics of Art," *Kenyon Review*, II (1940), pp. 76–87
- Roellinger, F.X., Jr., "Two Theories of Poetry as Knowledge," *Southern Review*, VII (1942), pp. 690–705
- Tate, Allen, "Literature as Knowledge," *Reason in Madness*, New York, 1941, pp. 20–61
- Walsh, Dorothy, "The Cognitive Content of Art," *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433–51
- Whellwright, Philip, "On the Semantics of Poetry," *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263–83:

Chapter IV

Literary Theory, History and Criticism

DISCUSSIONS OF RELATIONS OF LITERARY
SCHOLARSHIP AND CRITICISM

- Brooks, Cleanth, "Literary Criticism," *English Institute Essays* 1946
New York, 19457, pp. 127–58

- , "The New Criticism, and Scholarship," *Twentieth Century English* (ed., William S. Knickerbocker, New York, 1946) pp. 371–83
- Crane, Ronald S., "History versus Criticism in the University Study of Literature," *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), pp. 645–67
- Feuillerat, Albert, "Scholarship and Literary Criticism," *Yale Review*, XIV (1924), pp. 309–24
- Foerster, Norman, "Literary Scholarship and Criticism," *English Journal* (College Edition), XXV (1936), pp. 224–32
- Jones, Howard Mumford, "Literary Scholarship and Contemporary Criticism," *English Journal* (College Edition), XXIII (1934), pp. 740–66
- Peyre, Henri, *Writers and their Critics*, Ithaca, 1944
- Teeter, Louis, "Scholarship and the Art of Criticism", *ELH*, V (1938), pp. 173–94
- Warren, Austin, "The Scholar and the Critic: An Essay in Meditation," *The New Frontier*, II (1935), pp. 17–22; reprinted in *University of Toronto Quarterly*, VI (1937), pp. 267–77

Chapter V

NATIONAL, COMPARATIVE AND GENERAL LITERATURE

- Baldensperger, Fernand, "Litterature comparee: le mot et la chose," *Revue de litterature comparee*, I (1921), pp. 1–29
- Beil, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig, 1915 (in *Probefahrten*, XXVIII)
- Betz, L.P., "Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte," *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, XVIII (1896), pp. 141–56
- , *La litterature comparee: Essai bibliographique*, second ed., Strasbourg, 1904
- Brunetiere, Ferdinand, "La litterature europeenne," *Revue des deux mondes*, CLXI (1900), pp. 326–55 (Reprinted in *Varietes litteraires*, Paris, 1904, pp. 1–51)

- Campbell, Oscar J., "What is Comparative Literature?" Essays in Memory of Barrett Wendell, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21-40
- Croce, Benedetto, "La Letteratura comparata," *Problemi di Estetica*, Bari, 1910, pp. 73-9
- Farinelli, Arturo, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome, 1923
- Friederich, Werner P., "The Case of Comparative Literature," *American Association of University Professors Bulletin*, XXXI (1945) pp. 208-19
- Hankiss, Jean, "Litterature Universelle?", *Helicon*, I (1938), pp. 156-71
- Holmes, T. Urban, Jr., "Comparative Literature: Past and Future," *Studies in Language and Literature* (ed. G.C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp. 62-73
- Merian-Genast, E.W., *Voltaires Essai sur la poesie epique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, Romanische Forschungen, XL, Leipzig, 1926
- Partridge, Eric, "The Comparative Study of Literature", *A Critical Medley*, Paris, 1926, pp. 159-226
- Peyre, Henri, *Shelley et la France*, La Carire, 1935, Introduction and pp. 7-19
- Posnett, Hutchison Macaulay, *Comparative Literature*, London, 1886
- , "The Science of Comparative Literature," *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855-72
- Texte, Joseph, "L'histoire comparee des litteratures," *Etudes de litterature europeenne*, Paris, 1898, pp. 1-23
- Van Tieghem, Paul, *La Litterature comparee*, Paris, 1931
- , "La synthese en histoire litteraire: Litterature comparee et litterature generale," *Revue de synthese historique* XXXI (1921), pp. 1-21
- Will, J. S., "Comparative Literature: Its Meaning and Scope," *University of Toronto Quarterly*, VIII (1939), pp. 165 - 79

Chapter VI

The Ordering and Establishing of Evidence

I. TEXTUAL CRITICISM

Bedier, Joseph, "La tradition manuscrite du *Lai de L'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes," *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96, 321-56

Birt, Theodor, *Kritik und Hermeneutik*, in Iwan von Müller's *Handbuch der Altertumswissenschaft*, I, part 3, Munich, 1913

Chapman, R. W., "The Textual Criticism of English Classics," *Portrait of a Scholar*, Oxford, 1922, pp. 65-79

Collomp, Paul, *La Critique des textes*, Paris, 1931

Greg, Walter Wilson, *The Calculus of Variants*, Oxford, 1927

——, "Principles of Emendation in Shakespeare," *Shakespeare Criticism*, 1919-35 (ed. Anne Bradby), Oxford, 1930, pp. 78-108

——, "Recent Theories of Textual Criticism," *Modern Philology*, XXVII (1931), pp. 401-04

Havet, Louis, *Manuel de Critique verbale: Appliquée aux textes latins*, Paris, 1911

Kantorowicz, Hermann. *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig, 1921

Mass, Paul, "Textkritik," in Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Vol. I, part 2, Leipzig, 1927

Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence, 1934

Quentin, Dom Henri, *Essais de Critique textuelle (Ecdotique)*, Paris, 1926

Severs, J. Burke, "Quentin's Theory of Textual Criticism," *English Institute Annual*, 1941, New York, 1942, pp. 65-93

Shepard, William, "Recent Theories of Textual Criticism," *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129-41

Witkowski, Georg, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig, 1924

II. BIBLIOGRAPHY

- Greg, Walter Wilson, "Bibliography—an Apologia," *The Library*, XIII (1933), pp. 113-43
- , "The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*," *Neophilologus*, XVIII (1933), pp. 241-62
- , "The Present Position of Bibliography," *The Library*, XI (1930), pp. 241-62
- , "What is Bibliography?" *Transactions of the Bibliographical Society*, XII (1912), pp. 39-53
- McKerrow, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1927
- Simpson, Percy, "The Bibliographical Study of Shakespeare," *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, I (1927), pp. 19-53
- Wilson, F.:P., "Shakespeare and the 'New Bibliography'," *The Bibliographical Society*, 1892-1942; *Studies in Retrospect*, London, 1945, pp. 76-135
- Wilson, John Dover, "Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect," *Modern Language Review*, XXV (1930), pp. 397-414

III. EDITING

- Greg, W. *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford, 1942
- Leach, MacEdward, "Some Problems in Editing Middle English Manuscripts" *English Institute Annual*, 1939, New York, 1940, pp. 130-51
- McKerrow, Ronald B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: a Study in Editorial Method*, Oxford, 1939
- Stahlin, Otto, *Editionstechnik*, Leipzig-Berlin, 1914
- Strich, Fritz, "Über die Herausgabe gesammelter Werke," *Festschrift Edouard Tietche*, Bern, 1947, pp. 103-24
- Wilkowski, Georg, *Loc.cit.* under "Textual Criticism"

Chapter VII

Literature and Biography

I. SOME THEORETICAL DISCUSSIONS

Bush, Douglas, "John Milton," *English Institute Essays*, 1946, New York, 1947, a part of the symposium "The Critical Significance of Biographical Evidence," pp. 5-11

Cherniss, Harold, "The Biographical Fashion in Literary Criticism" *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1933-44), pp. 279-92

Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1907

Fernandez, Ramon, "L'autobiographie et le Roman: L'exemple de Stendhal," *Messages*, Paris, 1926, pp. 78-109

Gundolf, Friedrich, *Goethe*, Berlin, 1916, Introduction

Landa, Lewis, "Jonathan Swift", *English Institute Essays*, 1946, New York, 1947, a part of the symposium "The Critical Significance of Biographical Evidence," pp. 20-40

Lee, Sir Sidney, *Principles of Biography*, Cambridge, 1911

Lewis, C. S., and Tillyard, E.M.W., *The Personal Heresy in Criticism* Oxford, 1934

Maurois, Andre, *Aspects de la biographie*, Paris, 1928 (English translation, *Aspects of Biography*, Cambridge, 1929)

——, "The Ethics of Biography," *English Institute Annual*, 1942, New York, 1943, pp. 6-28

Sisson, C. J., *The Mythical sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934, London, 1934.

Stanfield, James Field, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, London, 1813.

White, Newman I., "The Development, Use and Abuse of Interpretation in Biography," *English Institute Annual*, 1942, New York, 1943, pp. 29-58

II. SOME HISTORIES OF BIBLIOGRAPHY

Cross, Wilbur, L., *An Outline of Biography from Plutarch to Strachey*, New York, 1924

- Dunn, Waldo, *English Biography*, London, 1916
- Johnson, Edgar, *One Mighty Torrent: The Drama of Biography*, New York, 1937
- Longaker, Mark, *Contemporary Biography*, Philadelphia, 1935
- , *English Biography in the Eighteenth Century*, Philadelphia, 1931
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, Leipzig-Berlin, 1907
(Second ed., 1931. But one volume published)
- Nicolson, Harold, *The Development of English Biography*, London, 1927
- O'Neill, Edward H., *A History of American Biography, 1800–1935*, Philadelphia, 1935
- Stauffer, Donald A., *The Art of Biography in Eighteenth Century England*, 2 Vols., Princeton, 1941
- , *English Biography before 1700*, Cambridge, Mass., 1930
- Stuart, Duan Reed, *Epochs of Greek and Roman Biography*, Berkeley, Calif., 1928

Chapter VIII

Literature and Psychology

1. GENERAL, THE IMAGINATION, THE CREATIVE PROCESS

- Arnheim, Rudolf, *et al.*, *Poets at Work*, New York, 1948
- Auden, W.H., "Psychology and Art," *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London, 1935, pp. 1–21
- Austin, Mary, "Automatism in Writing," *Unpartisan Review*, XIV (1920) pp. 336–47
- Bartlett, F. C., "Types of Imagination," *Journal of Philosophical Studies*, III (1928), pp. 78–85
- Beguín, Albert, *L'ame romantique et le reve; essai sur le remantisme allemand et la poesie francaise*, 2 Vols., Marseilles, 1937; new ed., 1 Vol., Paris, 1946

- Berkelman, Robert G., "How to Put Words on Paper" (on writers' methods of work), *Saturday Review of Literature*, XXXIII (Dec. 29, 1945), pp. 18-19
- Buhler, Charlotte, "Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie," *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1921) pp. 43-87.
- Bullough, Edward, "Mind and Medium in Art," *British Journal of Psychology*, XI (1920-1) pp. 26-46
- , "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle," *British Journal of Psychology*, V (1912-13), pp. 87-118. Reprinted, with the omission of the last eleven pages, in M. Rader's *Modern Book of Aesthetics*, New York, 1935.
- , "The Relation of Aesthetics to Psychology," *British Journal of Psychology*, X (1919-20) pp. 43-50
- Busseman, A., "Über lyrische Produktivität und Lebensablauf," *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, XXVI (1926), pp. 177-201
- Chandler, Albert R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York, 1934
- Delacroix, Henri, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927
- de Vries, Louis Peter: *The Nature of Poetic Literature*: Seattle, 1930
- Dilthey, W., *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1922
- , "Die Einbildungskraft des Dichters," *Gesammelte Schriften* Vol. VI., Leipzig, 1924, pp. 103-241
- Downey, June, *Creative Imagination*, London, 1929
- Frey, Dogobert, "Das Kunstwerk als Willensproblem," *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (Beilage), 1931, pp. 231-44
- Hargreaves, H. L., "The 'Faculty' of Imagination," *British Journal of Psychology*, Monograph Supplement, III, 1927
- Hill, J. C., "Poetry and the Unconscious," *British Journal of Medical Psychology*, IV (1924), pp. 125-33
- Koffka, K., "Problems in the Psychology of Art," *Art, A Symposium Bryn Mawr Notes and Monographs*, IX (1940), pp. 180-273
- Kreibitz, J., "Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens," *Zeitschrift für Ästhetik*, IV (1909), pp. 532-58

- Kretschmer, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York, 1925
- Kroh, E., "Eidetiker unter deutschen Dichtern," *Zeitschrift für Psychologie*, LXXXV (1920), pp. 118-62
- Lee, Vernon, "Studies in Literary Psychology," *Contemporary Review* LXXXIV (1903), pp. 713-23 and 856-64; LXXXV (1904), pp. 386-92
- Lowes, J.L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston, 1927
- Marrett, R.R., *Psychology and Folk-lore*, London, Methuen, 1920
- Moog, Willy, "Problem einer Psychologie der Literature," *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, CXXIV (1932), pp. 129-46
- Müller-Freientels, R., *Psychologie der Kunst*, 2 Vols., 2nd ed., Leipzig, 1923
- , "Die Aufgaben einer Literaturpsychologie," *Das literarische Echo*, XVI (1913-14), pp. 805-11
- Munro, Thomas, "Methods in the Psychology of Art," *Journal of Aesthetics*, VI (1948), pp. 225-35
- Nixon, H.K., *Psychology for the Writer*, New York, 1928
- Perky, C. W., "An Experimental Study of Imagination," *American Journal of Psychology*, XXI (1910) pp. 422-52
- Plaut, Paul, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart, 1929.
- Pongs, Hermann, "L' image poetique et l' inconscient," *Journal de Psychologie*, XXX (1933), pp. 120-63
- Reicke, Ilse, "Das Dichten in psychologischer Betrachtung," *Zeitschrift für Ästhetik*, X (1915), pp. 290-345
- Ribot, Th., *L'imagination creatrice*, Paris, 1900
- Rusu, Liviu, *Essai sur la creation artistique*, Paris, 1935
- Sartre, Jean P., *L'Imagination*, Paris 1936
- Sterzinger Othmar H., *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Vols. I and II, Graz., 1938

Tsanoff, Radoslav A., "On the Psychology of Poetic Construction", *American Journal of Psychology*, XXV (1914), pp. 528-37

Vaughan, Wayland F., "The Psychology of Compensation," *Psychological Review*, XXXIII (1926), pp. 467-79

Von Allesch, G. J., "Psychologische Bemerkungen zu zwei Werken der neueren Kunstgeschichte," *Psychologische Forschungen*, II (1922), pp. 366-81

II. PSYCHIATRIC AND PSYCHOANALYTICAL STUDIES

Baudouin, Charles, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le symbole chez Verhaeren*), New York, 1924

Bergler, Edmund, "Psychology of Writers", *Psychoanalytical Review*, XXXI (1944), pp. 40-70

Boeschstein, Hermann, "Psychoanalysis in Modern Literature," *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York, 1947, pp. 651-7

Bonaparte, Marie, *Edgar Poe: etude psychoanalytique* Paris, 1933

Bragman, L.J., "The Case of Swinburne" *Psychoan. Rev.* XXI (1934) pp. 59-74

Burchell, S.C., "Dostoevsky and the Sense of Guilt," *Psychoan. Rev.* XVII (1930), pp. 195-207

—, "Proust," *Psychoan. Rev.*, XV (1928), pp. 300-3

Burke, Kenneth, "Freud and the Analysis of Poetry," in *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941, pp. 258-92

Coleman, Stanley, "Strindberg: the Autobiographies," *Psychoan. Rev.*, XXIII (1936), pp. 248-73

Davis, Robert Gorham, "Art and Anxiety," *Partisan Review*, XIV (1945) pp. 310-21

Freud, Sigmund, "Dostoevski and Parricide," *Partisan Review*, XIV (1945), pp. 530-44

—, "The Relation of the Poet to Day-Dreaming," *Collected Papers* (tr., London, 1925), IV, pp. 173-83

Grant Duff, I.F., "A One-Sided Sketch of Swift," *Psychoan Quarterly* VI (1937), p. 238 ff.

- Hoffman, Frederick J. *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge, 1945
- Hoops, Reinold, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literature*, Heidelberg, 1934
- Hyman, Stanley E., "The Psychoanalytical Criticism of Literature," *Western Review*, XII (1947-8), pp. 106-15
- Jaspers, Karl, "Strindberg and Van Gogh," *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, V, Leipzig, 1922
- Jelliffe, Smith Ely, "Paleopsychology: . . . the Origin and Evolution of Symbolic Function," *Psychoan. Rev.*, X (1923), pp. 121-39
- Jones, Dr. Ernest, "A Psycho-analytic Study of *Hamlet*," *Essays in Applied Psycho-analysis*, London, 1923
- Jung, C. J., "On the relation of analytical psychology to poetic art," *Contributions to Analytical Psychology*, London, 1928
- Karpman, Ben, "Swift's Neurotic Traits," *Psychoan. Rev.*, XXIX (1942) pp. 26-45 and 165-84
- Kronfeld, A., "Der kunsterische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung," *Zeitschrift fur Asthetik*, XIX (1925), pp. 174-81
- Laurila, K. S., "Die psychoanalytische Auffassung von der Dichtung," *Helicon*, III (1940), pp. 159-65
- Lewis, C. S., "Psychoanalysis and Literary Criticism," *Essays and Studies of the English Association*, XXVII (1942), pp. 7-21
- Morris, Ruth, "The Novel as Catharsis," *Psychoan. Rev.*, XXXI (1944) pp. 88-104
- Muschg, Walter, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930
- Oberndorf, Clarence, "Psychoanalytic Insight of Hawthorne," *Psychoan. Rev.*, XXIX (1942), pp. 373-85
- , *The Psychiatric Novels of O. W. Holmes*, New York, 1943
- Pongs, H. "Psychoanalyse und Dichtung," *Euphorion*, XXXIV (1933), pp. 38-72
- Prinzhorn, H., "Der kunsterische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung," *Zeitschrift fur Asthetik*, XIX (1925), pp. 154-81

- Pruette, Lorine, "A Psycho-analytic Study of E.A. Poe", *American Journal of Psychology*, XXXI (1920), pp. 370-402
- Rank, Otto, *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development* *Journal of Psychology*, XXXI (1920), pp. 370-402
- Rank, Otto, *Art and Artist: Creat Urge and Personality Development* tr. C. F. Atkinson, New York, 1932
- Rosenzweig, Saul, "The Ghost of Henry James," *Partisan Review*, XI (1944), pp. 436-55
- Sachs, Hanns, *Creative Unconscious*, Cambridge, Mass., 1942
- Squires, P.C., "Dostoevsky: A Psychopathological Sketch," *Psychoan Rev.*, XXIV (1937), pp. 365-88
- Stekel, Wilhelm, "Poetry and Neurosis," *Psychoan. Rev.*, X (1923) pp. 73-96, 190-208, 316-28, 457-66
- Trilling, Lionel, "A Note on Art and Neurosis," *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41-9
- , "The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic," *Kenyon Review*, II (1940), pp. 152-73

Chapter IX

Literature and Society

1. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERATURE AND SOCIETY AND SOME BOOKS ON INDIVIDUAL PROBLEMS

- Baldensperger, Fernand, *La Littérature: creation, success, duree*, Paris, 1913 (new ed., 1919)
- Daiches, David, *Literature and Society*, London, 1938
- , *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1939
- , *Poetry and the Modern World*, Chicago, 1940
- Guerard, Albert Leon, *Literature and Society*, New York, 1935
- Guyau, J., *L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1889
- Hennequin, Emile, *La critique scientifique*, Paris 1888
- Kallen, Horace M., *Art and Freedom*, 2 vols., New York, 1942
- Kern, Alexander C., "The Sociology of Knowledge in the Study of Literature," *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505-14

- Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, 1937
- Kohn-Bramstedt, Ernst, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830–1900*, London, 1937.
- (Contains introduction: "The Sociological approach to Literature")
- Lalo, Charles, *L'art et la vie sociale*, Paris, 1921
- Lanson, Gustave, "L'histoire littéraire et sociologie," *Revue de Métaphysique et morale*, XII (1904), pp. 621–42
- Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London, 1932
- Lerner, Max, and Mims, Edwin, "Literature", *Encyclopedia of Social Sciences*, IX (1933), pp. 523–43
- Levin, Harry, "Literature as an Institution," *Accent*, VI (1946), pp. 159–68. Reprinted in *Criticism* (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York, 1948, pp. 546–53
- Niemann, Ludwig, *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin, 1934 (Germanische Studien 148)
- Read, Herbert, *Art and Society*, London, 1937
- Schucking, Levin, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Mnich, 1923. (Second enlarged ed., Leipzig, 1931; English translation: *The Sociology of Literary Taste*, London, 1941)
- Sewter, A. C., "The Possibilities of a Sociology of Art", *Sociological Review* (London), XXVII (1935), pp. 441–53
- Sorokin, Pitirim, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati, 1937 (Vol. 1 of *Social and Cultural Dynamics*)
- Tomars, Adolph Siegfried, *Introduction to the Sociology of Art*, México City, 1940
- Witte, W., "The Sociological Approach to Literature," *Modern Language Review*, XXXVI (1941), pp. 86–94
- Ziegenfuss, Werner, "Kunst", *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart, 1931, pp. 301–38

II. SOME DISCUSSIONS OF THE ECONOMIC HISTORY OF LITERATURE

Beljame, Alexandre, *Le Public et les Hommes des Lettres en Angleterre au XVII^e siècle: Dryden, Addison et Pope*, Paris, 1883

Collins, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York, 1927

———, *The Profession of Letters (1780–1832)*, New York, 1928

Holzknicht, Karl J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia, 1923

Levy, Robert, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris, 1924

Martin, Alfred von, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932
(English translation, *Sociology of the Renaissance*, London, 1944)

Overmyer, Grace, *Government and the Arts*, New York, 1939

Sheavyn, Phoebe, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester, 1909

III. SOME MARXIST STUDIES OF LITERATURE AND DISCUSSIONS OF MARXIST APPROACH

Burgum, Edwin Berry, *The Novel and the World's Dilemma*, New York, 1947

Burke, Kenneth, *Attitudes towards History*, 2 Vols., New York, 1937

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, London, 1937

Cohen, Morris R., "American Literary Criticism and Economic Forces," *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369–74

Farrell, James T., *A Note on Literary Criticism*, New York, 1936

Finkelstein, Sidney, *Art and Society*, New York, 1947

Freville, Jean, *Sur la littérature et l'art.*, 2 vols., Paris, 1936.

(Contains relevant texts in Marx, Engels, Lenin, and Stalin)

Grib, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York, 1937

Henderson, P., *Literature and a Changing Civilization*, London, 1935.

———, *The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes*, Oxford, 1936

- Iskowicz, Marc, *La littérature a la lumière du materialisme historique*, Paris, 1926
- Jackson, T. A., *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York, 1938
- Klingender, F. D., *Marxism and Modern Art*, London, 1943
- Lifshitz, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian Critics' Group Series), New York, 1938
- Lukacs, Georg, *Goethe und seine Zeit*, Bern, 1947
- Novitsky, Pavel J., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York, 1936
- Plekhanov, Georgi, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' group Series), New York, 1936
- Sakulin, N. P., *Die russische Literature*, Potsdam, 1930. (In series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel) Translated from Russian
- Smirnov, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York, 1936
- Smith, Bernard, *Forces in American Criticism*, New York, 1939
- Thomson, George, *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origin of the Drama*, London, 1941
- , *Marxism and Poetry*, London, 1945
- Trotsky, Leon, *Literature and Revolution*, New York, 1925

Chapter X

Literature and Ideas

THEORETICAL DISCUSSIONS

- Gilson, Etienne, *Les idées et les lettres*, Paris, 1932
- Glockner, Hermann, "Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel," *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920–21) pp. 187–204
- Jockers, Ernst, "Philosophie und Literaturwissenschaft," *Germanic Review*, X (1935), pp. 73–97, 166–86

- Laird, John, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge, 1946
- Lovejoy, Arthur, O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948
- , *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936
- , "The Historiography of Ideas," *Proceedings of the American Philological Society*, LXXVII (1937-8), pp. 529-43
- , "Present Standpoint and Past History," *Journal of Philosophy* XXXVI (1939), pp. 471-89
- , "Reflections on the History of Ideas," *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 1-23
- , "Reply to Professor Spitzer," *Ibid.*, V (1944), pp. 204-19
- Lutzeler, Heinrich, "Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters," *Euphorion*, NF, XXXV (1934), pp. 247-62
- Nicolson, Marjorie, "The History of Literature and the History of Thought," *English Institute Annual*, 1939 (New York, 1940), pp. 56-89
- Nohl, Hermann, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1923
- Santayana, George, "Tragic Philosophy," *Works* (Triton ed.), New York, 1936, pp. 275-88. (Reprinted in M. D. Zabel (ed.) *Literary opinion in America*, New York, 1937, pp. 129-41)
- Spitzer, Leo, "Geistesgeschichte vs. History of Ideas as applied to Hitlerism," *Journal of the History of Ideas*, V (1944) pp. 191-203
- Stace, W. T., *The Meaning of Beauty: A Theory of Aesthetics* (London, 1929), Especially 164 ff.
- Taylor, Harold A., "Further Reflexions on the History of Ideas," *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 281-99
- Unger, Rudolf, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, 2 Vols., Berlin, 1929. (Vol. I contains "Literaturgeschichte als Problemgeschichte," "Literaturgeschichte und Geistesgeschichte" "Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft," "Weltanschauung und Dichtung")
- Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin Potsdam, 1923

Wechssler, Eduard, "Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen," *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie* IX (1911), 46 pp.

Chapter XI

Literature and the Other Arts

I. GENERAL DISCUSSIONS

Binyon, Laurence, "English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts," *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381-402

Combarieu, Jules, *Les Rapports de la musique et de la poesie*, Paris, 1894

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940

Hatzfeld, Helmut A., "Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature," *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1-21

Maury, Paul, *Arts et litterature comparees: Etat present de la question*, Paris, 1933

Medicus, Fritz, "Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste," *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermaringer), Berlin, 1930, pp. 188-239

Read, Herbert, "Parallels in English Painting and Poetry," *In Defence of Shelley and other Essays*, London, 1936 pp. 233-48

Sachs, Curt, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York, 1946

Vossler, Karl, "Über Wechselseitige Erhellung der Künste," *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, pp. 160-67

Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam, 1923, esp. pp. 265 ff. and 282 ff.

———, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917

Wais, Kurt, *Symbiose der Künste*, Stuttgart, 1936

———, "Vom Gleichlauf der Künste," *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 295-304

Wellek, Rene, "The Parallelism between Literature and the Arts," *English Institute Annual*, 1941, New York, 1942, pp. 29-63

II. SOME WORK ON HISTORICAL RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND THE ARTS

- Baldensperger, F., *Sensibilite musicale et romantisme*, Paris, 1925
- Bontoux, Germaine, *La Chanson en Angleterre au temps de Elizabeth*, Paris, 1938
- Fairchild, Arthur H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture and Painting)*, Columbia, Miss., 1937
- Fehr, Bernhard, "The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century," *English Studies*, XVII (1936), pp. 115-21, 193-205; XIX (1937), pp. 1-13, 49-57. (Reprinted in *Von Englands geistigen Bestanden*, Frauenfeld, 1944, pp. 59-118)
- Frey, Dagobert, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der moderneren Weltanschauung*, Augsburg, 1929
- Hassold, Ernest C., "The Baroque as a Basic concept of Art," *College Art Journal*, VI (1946), pp. 3-28
- Hautecoeur, Louis, *Litterature et peinture en France du XVII au XX siecle*, Paris, 1942
- Hautmann, Max, "Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters" *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich, 1924, pp. 63-81
- Larrabee, Stephen A., *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York, 1943
- Manwaring, Elizabeth W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925
- Seznec, Jean, "Flaubert and the Graphic Arts," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 175-90
- Smith, Warren H., *Architecture in English Fiction*, New Haven, 1934
- Tinker, Chauncey Brewster, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English painting*, Cambridge, Mass., 1938
- Webster, Thomas B. L., *Greek Art and Literature 530-400 B. C.*, Oxford, 1939
- Wellek, Rene, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship," *The Journal of Aesthetics*, V (1946), pp. 77-109
- Wind, Edgar, "Humanitätsidee und heroisches Portrat in der englischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts," *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930-31, Leipzig, 1932, pp. 156-229

Chapter XII

The Analysis of the Literary Work of Art

I. DISCUSSIONS OF MODE OF EXISTENCE,
ONTOLOGY OF LITERATURE

- Conrad, Waldemar, "Der aesthetische Gegenstand," *Zeitschrift fur Asthetik*, III (1908), pp. 71-118, and IV (1909), pp. 400-55
- Hartmann, Nikolai, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, 1933
- Husserl, Edmund, *Meditations Cartesiennes*, Paris, 1931
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931
- Joad, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York, 1935), pp. 267-70
- Muller, Gunther, "Uber die Seinsweise von Dichtung," *Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII (1939), pp. 137-53
- Wellek, Rene, "The Theory of Literary History," *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, VI (1936), pp. 173-91

II. GENERAL DISCUSSIONS OF PHONEMICS

- Buhler, Karl, "Phonetik und Phonologie," *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV (1931), pp. 22-52
- Groot, A. W. de, "Phonologie und Phonetik als Funktionswissenschaften," *Ibid.*, pp. 116-47
- Mathesius, Vilem, "Ziele und Aufgaben der vergleichenden Phonologie," *Xenia Pragensia*, Prague, 1929, pp. 432-45
- Mukarovsky, Jan, "La phonologie et la poetique," *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV (1931), pp. 278-88
- Sapir, Edward, "Sound Patterns in Language," *Language*, I (1925), pp. 37-51
- Trubetzkoy, N. S., *Grundzuge der Phonologie* (*Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 7), Prague, 1939
- Twaddell, W.F., *On Defining the Phoneme*, Baltimore, 1935
- , "Phonemics," *Monatshefte fur deutschen Unterricht* (Madison, Wis.) XXXIV (1942), pp. 262-8
- Vachek, Josef, "Several Thoughts on Several Statements of the Phoneme Theory," *American Speech*, X (1935), pp. 243-55

———, "What is Phonology?" *English Studies* (Amsterdam), XV (1933) pp. 81–92

III. DISCUSSIONS AND APPLICATIONS OF "EXPLICATION DE TEXTES"

Brunot, F., "Explications francaises," *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113–28; 263–87

Hatzfeld, Helmut, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, Munich, 1922

Lanson, Gustave, "Quelques mots sur l'explication de textes," *Methodes de l'histoire littéraire*, Paris, 1925, pp. 38–57.

Roustan, M., *Precis d'explication française*, Paris, 1911

Rudler, Gustave, *L'explication française*, Paris, 1902

Vigneron, Robert, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicacago, 1928

IV. DISCUSSION OF "CLOSE READING" AND EXAMPLES OF METHODS

Blackmur, Richard P., *The Double Agent*, New York, 1935

———, *The Expense of Greatness*, New York, 1940

Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939

———(and Robert Penn Warren), *Understanding Poetry*, New York, 1938

———, *The Well Wrought Urn*, New York, 1947

Cohen, Gustave, *Essai d'explication du "Cimetiere marin,"* Paris, 1933

Crane, Ronald S., "Interpretation of Texts and the History of Ideas," *College English*, II (1941), pp. 755–65

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930 (new ed., New York, 1948)

———, *Some Versions of Pastoral*, London, 1935 (American title: *English Pastoral Poetry*, New York, 1938)

Etienne, S., *Experience d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris, 1935

- Hess, Hans, "Victor Hugos Gedicht Vom Spinnrad der Omphale," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, LXXXVIII (1934), pp. 60-76
- Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry*, London, 1932
- , *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London, 1936. (Reprinted, New York, 1947)
- Olson, Elder, "Rhetoric and the Appreciation of Pope," *Modern Philology*, XXXVII (1939), pp. 13-35
- , "Sailing to Byzantium: Prolegomena to a Poetics of the Lyric," *University Review* (Kansas City), VIII (1942), pp. 209-19
- Ransom, John, Crowe, *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941
- , *The World's Body*, New York, 1938
- Richards, I. A., *Practical Criticism*, London, 1929
- Spitzer, Leo, "Etude ahistorique d'un texte," *Modern Language Quarterly*, I (1940), pp. 7-22
- , "History of Ideas versus Reading of Poetry," *Southern Review* VI (1940), pp. 584-609
- , *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944 (University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures. No. 5)
- , *Stilstudien*, 2 Vols., Munich, 1928
- Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, New York, 1936
- , *Reason in Madness*, New York, 1941
- Unger, Leonard, "Notes on Ash Wednesday," *Southern Review*, IV (1939) pp. 745-70
- Vossler, Karl, *Leopardi*, Munich, 1923
- Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin, 1923 (part of series: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel)
- , *Das Wortkunstwerk; Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926

V. DISCUSSIONS OF "INTENTION" IN LITERARY WORKS

Coomaraswamy, Amanda K., "Intention", *American Bookman*, I (1944) pp. 41-8

Walcutt, Charles Child, "Critic's Taste and Artist's intention", *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278-83

Walzel, Oskar, "Kunslerische Absicht," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VIII (1920), pp. 329-31

Wimsatt, W. K., Jr., and Beardsley, Monroe C., "Intention," *Dictionary of World Literature* (ed. J.T Shipley), New York, 1944, pp. 326-29

———, "The Intentional Fallacy," *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468-88

Chapter XIII

Euphony, Rhythm and Meter

I. EUPHONY, SOUND-PATTERNS, RHYME, Etc.

Bate, Walter Jackson, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1945

Brik, Osip, "Zvukovie povtory" (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg, 1919

Ehrenfeld, A., *Studien zur Theorie des Reims*, 2 Vols., Zurich, 1897 1904

Chapin, Else, and Russell, Thomas, *A New Approach to Poetry*, Chicago, 1929

Gabrielson, Arnid, *Rime as a criterion of the pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala, 1909

Knauer, Karl, "Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937) pp. 69-91

Lanz, Henry, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

Masing, W., *Sprachliche Musik in Goethes Lyrik*, Strassburg, 1910

- Richardson, Charles F., *A Study of English Rhyme*, Hanover, N.H., 1909
- Servien, Pius, *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930
- Snyder, Edward D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia, 1930
- Vossler, Karl, "Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi," *Miscellanea di studi critici . . . in onore di Arturo Graf*, Bergamo, 1903, pp. 453-81
- Wilson, Katharine M., *Sound and Meaning in English Poetry*, London, 1930
- Wimsatt, W. K., Jr., "One Relation of Rhyme to Reason," *Modern Language Quarterly*, V (1944), pp. 323-38
- Wyld, Henry C., *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London, 1923
- Zhirmunsky, Viktor, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory), Petrograd, 1923
- Zschech, Fritz, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin, 1917 ("Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie," Vol. 50)

II. RHYTHM AND PROSE RHYTHM

- Blass, Fr., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig, 1901
- Cherel, A., *La Prose poetique francaise*, Paris, 1940
- Clark, A.C., *The Cursus in Medieval and Vulgar, Latin* Oxford, 1910
- , *Prose Rhythm in English*, Oxford, 1913
- Classe, Andre, *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939
- Croll, Morris W., "The Cadence of English Oratorical Prose," *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1-55
- Elton, Oliver, "English Prose Numbers," *A sheaf of Papers*, London 1922 pp. 130-63
- Fijn van Draat, P., "Rhythm in English Prose," *Anglia* XXXVI (1912), pp. 1-58
- , "Voluptas Aurium," *Englische Studien*, XLVIII (1914-15) pp. 394-428

Groot, A. W. de, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, Vol. I

———, "Der Rhythmus," *Neophilologus*, XVII (1931), pp. 81–100
177–97, 241–65

Martin, Eugene-Louis, *Les Symmetries du français litteraire*, Paris, 1924

Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa*, 2 Vols., Leipzig, 1898

Patterson, W. M., *The Rhythm of Prose*, New York, 1916. (Columbia University Studies in English No. 27)

Scott, John Hubert, *Rhythmic Prose*. (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, No. 1), Iowa City, 1925

Sekel, Dietrich, *Holderlins Sprachrhythmus*, Leipzig, 1937

Servien, Pius, *Les rythmes comme introduction physique a l'esthetique*, Paris, 1930

Vinogradov, Viktor, "Ritm prozy (po Pikovej dame)" (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades*), *O Stiche, Statyi* (*On Verse, Essays*), Leningrad, 1929

III METRICS

1. *Work in English*

Barkas, Pallister, *A Critique of Modern English Prosody*, 1880-1930. (Studien zur englishchen Philogie, ed. Morsbach and Hecht, 82), Halle, 1934

Baum, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge, 1922

Croll, Morris W., "Music and metrics," *Studied in Philology*, XX (1923), pp. 388–94

Dabney, L. P., *The Musical Basis of Verse*, New York, 1901

Jacob, Cary T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York, 1918

Lanier, Sidney, *Science of English Verse*, New York, 1880. (New ed. with introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition*, ed. Charles Anderson, Baltimore, 1945, Vol. II, pp. vii–xlviii)

Omond, T. S., *English Metrists*, Oxford, 1921

Pope, John C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven, 1942

- Schramm, Wilbur Lang, *Approaches to a Science of Verse*, Iowa City, 1935
(University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research), No. 46
- Stewart, George R., Jr. *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter, 1700–1920*, New York, 1922
- , *The Technique of English Verse*, New York, 1930
2. *Some Work in French, German, Russian and Czech*
- Benoist-Hanappier, Louis, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle, 1905
- Eikhenbaum, Boris, *Melodika lyricheskogo stikha* (The Melody of Lyrical Verse), St. Petersburg, 1922
- Fraenkel, Eduard, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin, 1928
- Grammont, Maurice, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1913 (fourth ed., 1937)
- Heusler, Andreas, *Deutsche Versgeschichte*, 3 Vols., Berlin, 1925–29
- , *Deutscher und antiker Vers*, Strassburg, 1917 (Quellen und Forschungen, 123)
- Jakobson, Roman, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse), Berlin, 1923
- , "Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen," *Archives neerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 135–53
- Lote, G., *L'alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris, 1913
- Meillet, Antoine, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923
- Morier, Henri, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez, Verhaeren, Henri de Regnier, Viole-Griffin et ses relations avec le sens*, 3 Vols., Genève, 1943–44
- Mukarovsky, Jan, "Dejiny ceskeho verse" ("The History of Czech Verse") *Ceskoslovenska vlastiveda*, Prague, 1934, Vol. III
- , "Intonation comme facteur de rythme poétique," *Archives neerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 153–65

- Saran, Franz, *Deutsche Verslehre*, Munich, 1907
- , *Der Rhythmus des französischen Verses*, Halle, 1904
- Scripture, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg, 1929
- Sievers, Wilhelm, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, 1912
- , *Altgermanische Metrik*, Leipzig, 1893
- Tomashevsky, Boris, *Ruskoe stikhslozhenye: Metrika (Russian Versification: Metrics)*, St. Petersburg, 1923
- , *O Stikhe: Statyi.s (On Verse: Essays.)*, Leningrad, 1929
- Tynyanov, Yuri N., *Problemy stikhotvornogo yazyka (Problems of Poetic Language)*, St. Petersburg, 1924
- Verrier, Paul, *Essai sur les principes de la metrique anglaise*, 3 Vols Paris, 1909
- Zhirmunsky, Viktor, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvorenii (The Composition of Lyrical Poems)*, Petrograd, 1921
- , *Vvedenie v metriku: Teoriya stikha. (Introduction to Metrics. The Theory of Verse.)* Leningrad, 1925

Chapter XIV

Style and Stylistics

I. THEORETICAL DISCUSSIONS AND GENERAL WORKS

- Alonso, Amado, "The Stylistic Interpretation of Literary Texts," *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 489-96
- Bally, Charles, *Le Langage et la vie*, Paris, 1926 (also Zurich, 1945)
- , *Linguistique generale et linguistique francaise*, Second ed., Paris, 1944
- Bateson, F. W. *English Poetry and the English Language*, Oxford, 1934
- Bertoni, Giulio, *Lingua e Cultura*, Florence, 1939
- , *Lingua e Pensiero*, Florence, 1932
- , *Lingua e Poesia*, Florence, 1937
- Brunot, Ferdinand, *La Pensee et la langue*, Third ed., Paris, 1936

- Castle, Eduard, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VI (1914), pp. 153-60
- Cooper, Lane, *Theories of Style*, New York, 1907
- Elster, Ernst, *Prinzipien Literaturwissenschaft*, II, Halle, 1911
(includes treatment of stylistics)
- Gerber, Gustav, *Sprache als Kunst*, 2 Vols., Bromberg, 1871 (Second ed., 1885)
- Gourmont, Remy de, *Le probleme du style*, Paris, 1902
- Hatzfeld, Helmut A., *Nuevas investigaciones estilisticas en las literaturas romanicas*, Prensas de la Universidad de Chile, 1946
- , "Romanistische Stilforschung: ein Ruckblick auf die letzten Jahre," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929) pp. 50-67
- Kainz, Friedrich, "Vorarbeiten zu einer Philosophie des stils," *Zeitschrift fur Asthetik*, XX (1926), pp. 21-63
- Leo, Ulrich, "Historie und Stilmonographie: Grundsatzliches zur Stilforschung," *Deutsche Vierteljahrschrift fur Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft*, IX (1931), pp. 472-503
- Mapes, E.K., "Implications of Some Recent Studies on Style," *Revue de litterature comparee*, XVIII (1938), pp. 514-33
- Marouzeau, J., "Comment aborder l'etude du style," *Le Francais moderne*, XI (1943), pp. 1-6
- , "Les Taches de la stylistique," *Melanges J. Rozwadowski*, Cracow, 1927, Vol. I., pp. 47-51
- Murry, John Middleton, *The Problem of Style*, Oxford, 1922
- Pongs, Hermann, "Zur Methode der Stilforschung," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929), pp. 264-77
- Raleigh, Sir Walter, *Style*, London, 1897
- Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, 1948
- , *Stilstudien*, 2 Vols., Munich, 1928
- , *Romanische Stil-und Literaturstudien*, 2 Vols. Marburg, 1931
- Spoerri, Theophil, *Die Formwerdung des Menschen*, Berlin, 1938

Vossler, Karl, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich, 1923

———, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, 1932, (new ed., 1942)

———, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, 1904.

Wallach, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, Munich, 1919

Winkler, Emil, "Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik," *Die neueren Sprachen*, XXXIII (1923), pp. 407–22

———, *Grundlegung der Stilistik*, Bielefeld, 1929.

II. SPECIMEN STYLISTIC STUDIES OF INDIVIDUAL WORKS AND AUTHORS

Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940.

Alonso, Damoso, *La lengua poética de Gongora*, Madrid, 1935.

———, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942

Croll, Morris, W., Introduction to Harry Clemons' edition of Lyly's *Euphues*, London, 1916.

Dyboski, Roman, *Tennysons Sprache und Stil*, Vienna, 1907.

Hatzfeld, Helmut, *Don Quijote als Wortkunstwerk: Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig, 1927.

Leo, Ulrich, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman*, Heidelberg, 1928.

Jirat, Vojtech, *Platens Stil*, Prague, 1933.

Mukarovsky, Jan, *Machuv Maj: Estetická studie*. (*Mach's May: An Aesthetic Study*), Prague, 1928 (with French resume).

Vinogradov, Viktor, *Stil Pushkina*, Moscow, 1941.

Wimsatt, William K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.

III. STUDIES ON POETIC LANGUAGE AND POETIC DICTON

Barfield, Owen, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London, 1925.

Hatzfeld, Helmut, "The Language of the Poet," *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93–120.

- Miles, Josephine, *Wordsworth and the Vocabulary of Emotion*, Berkeley, 1942.
- Quayle, Thomas, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London, 1924.
- Raymond, Marcel, "Le Poète et la langue," *Trivium: Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944) pp. 2-25
- Rubel, Vere L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York, 1941.
- Rylands, George, *Words and Poetry*, London, 1928.
- Tate, Allen (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton, 1942.
- Tillotson, Geoffrey, "Eighteenth Century Poetic Diction," *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942, pp. 53-85.
- Wheelwright, Philip, "On the Semantics of Poetry," *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263-83.
- Wyld, H.C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford, 1933.

IV. SOME STYLISTIC WORK ON PERIOD-STYLES

- Bally, Charles; Richter, Elise; Alonso, Amado; Lida, Raymond: *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936.
- Barat, Emmaneul, *Le Style poetique et la revolution romantique*, Paris, 1904.
- Gautier, René, *Deux Aspects du style classique: Bossuet, Voltaire*, La Rochelle, 1936.
- Hatzfeld, Helmut, "Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30-60.
- , "Die französische Klassik in neuer Sicht," *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. 213-82.
- , "Rokoko als literarischer Epochenstil," *Studies in Philology*, XXXII (1938), pp. 532-65.
- , Croll, Morris W., "The Baroque Style in Prose," *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (Ed. K. Malone and M.B. Ruud), Minneapolis, 1929, pp. 427-56

Heinzel, Richard, *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Strassburg, 1875

Petrich, Hermann, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig, 1878.

Raymond, Marcel, "Classique et Baroque dans la poesie de Ronsard," *Concinntas: Festschrift für Heinrich Wölfflin* (Basel, 1944), pp. 137-73.

Strich, Fritz, "Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts," *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte: Festschrift für Franz Muncker* (Munich, 1916), pp. 21-53.

Thon, Luise, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, Munich, 1928.

V. STYLISTICS OF INDIVIDUAL LANGUAGES, COMPARATIVE STYLISTICS

Bally, Charles, *Traite de stylistique française*, 2 Vols., Heidelberg, 1909.

Dauzat, Albert, *Le génie de la langue française*, Paris, 1943.

Leroh, E., *Französische Sprache und Wesensart*, Frankfurt, a M., 1933.

———, "Spanische Sprache und Wesensart," "Handbuc" d Spanienkunde (ed. Schellberg and Hartig), Frankfurt, 1932, pp. 147-200.

Marouzeau, J., *Precis de stylistique française*, Paris, 1941 (New ed. 1946).

Meyer, Richard Moritz, *Deutsche Stilistik*, second ed., Munich, 1913.

Roberts, Murat, H., "The Science of Idiom: A Method of Inquiry into the Cognitive Design of Language," *PMLA*, LIX (1944), pp. 291-306.

Schneider, Wilhelm, *Die Ausdruckswerte der deutschen Sprache: Eine Stilkunde*, Leipzig, 1931.

Vossler, Karl, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg, 1913 (new ed., 1929, as *Frankreichs Kultur und Sprache*).

CHAPTER XV

Image, Metaphor, Symbol and Myth

I. IMAGERY, METAPHOR

- Aish, Deborah, *La Metaphore dans l'oeuvre de Mallarme*, Paris, 1938.
- Brandenburg, Alice S., "The Dynamic Image in Metaphysical Poetry," *PMLA*, LVII (1942), pp. 1039-45.
- Brooks, Cleanth, "Shakespeare as a Symbolist Poet," *Yale Review*, XXXIV (1945), pp. 642-65. (Reprinted as "The Naked Babe and the Cloak of Manliness,") *The Well Wrought Urn*, New York, 1947, pp. 21-46.
- Brown, Stephen, J., *The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery*, London, 1927.
- Burke, Kenneth, "Four Master Tropes" (metaphor, metonymy, synecdoche and irony), *A Grammar of Motives*, New York, 1946, pp. 503-17.
- Clemen, Wolfgang, *Shakespeares, Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk...*, Bonn, 1936.
- Fogle, Richard H., "Empathic Imagery in Keats and Shelley," *PMLA*, LXI (1946), pp. 163-91.
- Foster, Genevieve W., "The Archetypal Imagery of T. S. Eliot," *PMLA*, LX (1945), pp. 567-85.
- Hornstein, Lillian H., "Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method," *PMLA*, LVII (1942), pp. 638-53.
- Jakobson, Roman, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina), VII (1935), pp. 357-74.
- Konrad, Hedwig, *Etude sur la metaphore*, Paris, 1939.
- Murry, J. Middleton, "Metaphor," *Countries of the Mind*, 2nd series, London, 1931, pp. 1-16.
- Parry, Milman, "The Traditional Metaphor in Homer," *Classical Philology* XXVIII (1933), pp. 30-43.
- Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung*, I: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg, 1927, II: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg, 1939.

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth Century Imagery* ("Studies of the Warburg Institute," III, London, 1939).

Rugoff, Milton, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York, 1939.

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge, 1935.

Stanford, William B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1936.

Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago, 1947.

Wells, Henry W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York, 1924.

Warner, Heinz, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig, 1919.

II. SYMBOLISM, THE MYTH

Allen, Don Cameron, "Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance," *Philological Quarterly*, XV (1936), pp. 81-92 (with a bibliography for heraldry and liturgy).

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves* . . . , Paris, 1942.

———, *La Psychoanalyse de feu*, 4th ed., Paris, 1938.

Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, 1934.

Bush, Douglas, *Mythology and the renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis, 1932.

———, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Mass., 1937.

Calliet, Emile, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris, 1936.

Caillois, Roger, *Le Mythe et l'Homme* (Collection "Les Essais"), Paris, 1938

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, II, *Das mythische Denken*, Berlin, 1924.

Chase, Richard, "Notes on the Study of Myth," *Partisan Review*, XIII (1946), pp. 238-47

Dunbar, Helen Flanders, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven, 1929

- Guastalla, Rene M., *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la litterature*, Paris, 1940
- Hinks, Roger, *Myth and Allegory in Ancient Art*, London, 1939
- Hooke, Samuel, H., *Myth and Ritual*, Oxford, 1933
- Hungerford, Edward, *Shores of Darkness*, New York, 1941
- Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siecles Morts*, Oxford, 1941
- Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, with an introduction by T. S. Eliot, London, 1930
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., 1942
- Niebuhr, Reinhold, "The Truth Value of Myths," In *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York, 1937
- O' Donnell, G.M., "Faulkner's Mythology," *Kenyon Review*, I (1939), pp. 285-99
- Prescott, Frederick C., *Poetry and Myth*, New York, 1927
- Raglan, Lord, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London, 1937.
- Schorer, Mark, "Mythology (for the study of William Blake)," *Kenyon Review*, IV (1942), pp. 366-80
- Stewart, John A., *The Myths of Plato*, London, 1905
- Strich, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Berlin, 1910, 2 Vols.
- Troy, William, "Thomas Mann: Myth and Reason," *Partisan Review*, V (1938), pp. 24-32, 51-64
- Westcott, Brooke F., "The Myths of Plato," *Essays in the History of Religious Thought in the West*, London, 1891, pp. 7-50
- Wheelwright, Philip, "Poetry, Myth, and Reality," *The Language of Poetry* (ed. Tate), 1942, pp. 3-33

Chapter XVI

The Nature and Modes of Fiction

I. EPIC, NOVEL, AND TALE

- Aarne, A., And Thompson, S., *Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928
- Ames, Van Meter, *Aesthetics of the Novel*, Chicago, 1928
- Auerbach, Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abend-land ischen Literatur*, Bern, 1946
- Barzun, Jacques, "Our Non-Fiction Novelists," *Atlantic Monthly*, CLXXVIII (1946), pp. 129-32
- Beach, Joseph Warren, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York, 1932
- Bjorkman, Edwin, "Fiction and Life," *Virginia Quarterly*, VII (1931) pp. 271-80
- Brooks, Cleanth, and Warren, R.P., *Understanding Fiction*, New York, 1943
- Brown, E.K., "Two Formulas for Fiction: Henry James and H.G. Wells," *College English*, VIII (1946), pp. 7-17
- Caillois, Roger, *Sociologia de la Novela*, Buenos Aires, 1942
- Chekhov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, New York, 1924
- Dibelius, Wilhelm, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Vols. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98), Berlin and Leipzig, 1922
- , *Charles Dickens*, Leipzig, 1916 (second edition, 1926), Chap. 12 "Erzählungskunst und Lebensbild"; Chap. II, "Dickens as Menschendarsteller"
- Follett, Wilson, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York, 1918
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, London, 1927
- Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)," *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221-40, 433-56. Reprinted in *Criticism* (ed. Schorer, Miles, and McKenzie), New York, 1948, pp. 379-92

- Friedemann, Kate, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911
- Grabo, Carl H., *The Technique of the Novel*, New York, 1928
- Hatcher, Anna G., "Vair as a Modern Novelistic Device," *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 354-74
- Irwin, William R., *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York, 1941
- James, Henry, *The Art of the Novel Critical Prefaces*, New York, 1934
- Keiter, Heinrich, and Keller, Tony, *Der Roman: Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., Essen-Ruhr, 1908
- Koskimies, R., *Theorie des Romans*, Annals of the Finnish Academy Series B, Vol. XXXV, Helsinki, 1935
- Levin, Harry, "The Novel," *Dictionary of World Literature* (ed. J Shipley), New York, 1943, pp. 405-7
- Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London, 1929
- Ludwig, Otto, Studien (incl. "Romanstudien"), *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig, 1891
- Lukacs, Georg, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin, 1920
- Mauriac, Francois, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, 1933
- Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, London, 1929
- Myers, Walter L., *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago, 1927
- O'Connor, William V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis, 1948
- Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1908
- Phillips, Walter C., *Dickens, Reade, and Collins, Sensation A Study in the Conditions and Theories of Novel in Victorian England*, New York, 1919
- Rickword, C.H., "A Note on Fiction," *The Calendar, A Review*, III (1926-27), pp. 226-33. Reprinted in *op. cit.*, pp. 294-305
- Riemann, Robert, *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1901
- Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik der Erzählung*, Leipzig, 1883
- 111 929), p. 1883

Tate, Allen, "Techniques of Fiction" *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210-25. Reprinted in O'Connor, *op.cit.*, pp. 30-45

Thibaudet, Albert, *Le lecteur de romans*, Paris, 1925

———, *Reflexions sur le Roman*, Paris, 1938

Walzel, Oskar, *Das Wortkunstwerk: Mittel Seiner Enforschung*, Leipzig, 1926

Wenger, J., "Speed as a Technique in the Novels of Balzac," *PMLA*, LV (1940), pp. 241-52

Wharton, Edith, *The Writing of Fiction*, New York, 1924

Whitcomb, Selden L., *The Study of a Novel*, Boston, 1905

Whiteford, R.N., *Motives in English Fiction*, New York, 1918

F

II. DRAMA

Baker, William, *Playmaking*, London, 1912

Bentley, Eric, *The Playwright as Thinker*, New York, 1946

Bell, S.L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, 1944

Cadbrooke, M.C., *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935

Leikhov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama, and other Literary Topics*, New York, 1924

———, and Arrett H., *European Theories of the Drama . . .*, New York, 1947

Chapman, Nna, *The Frontiers of Drama*, London, 1946

as N. Hardyce, *The Theory of Drama*, London, 1931

Follett,

Morges, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, New York, 1916

Forster, E. Risque, *Quarante annees du theatre*, Vol. I, Paris, 1900

Frank, Joseph J., and Downey, June, *Plots and Personalities*, *Sewanee*, 1922

in *Critic*

1948, pp

Chapter XVII

Literary Genres

ene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: e zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCII, 1940

hz J., "Begriff und Wesen des Genre," *Zeitschrift für ik*, XXII (1928), pp. 186-91

mond P., *English Burlesque Poetry*, Cambridge, Mass.,

rich, *Englische Rokoko-Epik 1710-30*), Munich, 1927

Ferdinand, *L' Evolution des genres dans l'histoire de la ure*, Paris, 1898

month, "Poetic Categories," *Attitudes toward History* (New 1937), I, pp. 41-119

ames J., *The Theory of Literary Kinds: Ancient Classifica- of Literature*, Dubuque, Iowa, 1943

, Irwin, *The "Types" Approach to Literature*, New York,

, T., "La question des genres littéraires dans l'étude con- raine polonaise de la littérature," *Helicon*, II (1939), 11-16

Jean, "Les genres littéraires et leur base psychologique," *on*, II (1939), pp. 117-29

obert, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der tungsgattungen*, Vienna, 1923

dre, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, s, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, 1930

ierre, "Contribution a une philosophie des genres," *Helicon*, 938), pp. 233-44; II (1940), pp. 135-47

infred, "Observations sur les genres de la poésie lyrique," *on*, II (1939), pp. 147-56

Franz H., "Der Aphorismus als literarische Gattung," *schrift für Ästhetik*, XXXII (1938), pp. 132-75

unther, "Bemerkungen zur Gattungspoetik," *Philosophisc' ast* eiger, III (1929), pp. 129-47

- , *Geschichte des deutschen Liedes* . . . , Munich, 1925
- Pearson, N.H., "Literary Forms and Types," . . . , *English Institute Annual*, 1940, New York, 1941, pp. 61–72
- Petersen, Julius, "Zur Lehre von den Dichtungsgattungen," *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart, 1925, pp. 72–116
- Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946
- Valentin, Veit, "Poetische Gattungen," *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, V (1892), pp. 35–51
- Van Tieghem, P., "La Question des genres littéraires," *Helicon*, I (1938) pp. 95–101
- Vietor, Karl, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich, 1923 (Vol. I in *Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen* . . .)
- , "Problems der literarischen Gattungsgeschichte," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 425–47
- Whitmore, Charles E., "The Validity of Literary Definitions," *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722–36

Chapter XVIII

Evaluation

- Alexander, Samuel, *Beauty and Other Forms of Value*, London, 1933
- Beriger, Leonhard, *Die literarische Wertung*, Halle, 1938
- Boas, George, *A Primer for Critics*, Baltimore, 1937
- Garnett, A.C., *Reality and Value*, New Haven, 1937
- Heyde, Johannes, *Wert: eine philosophische Grundlegung*, Erfurt, 1926
- Heyl, Bernard C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven, 1943
- Laird, John, *The Idea of Value*, Cambridge, 1929
- Pell, Orlie A., *Value-Theory and Criticism*, New York, 1930
- Pepper, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., 1945

- Perry, Ralph, *General Theory of Value*, New York, 1926
- Pratt, David, *A Study in the Theory of Value*, "University of California Publications in Philosophy," Vol. III, No. 2, 1921
- Reid, John, *A Theory of Value*, New York, 1938
- Ripstein, Philip, "Quality and Value," *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 337-48
- , "Towards a Syntax of Valuation," *Journal of Philosophy*, XLI, (1944), pp. 331-63
- Stenson, Charles L., *Ethics and Language*, New Haven, 1944
- Visser, Elise, "A Note on Value," *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 568-75
- , "The Esthetic Judgment," *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57-69
- Wundt, Wilhelm, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York, 1909

Chapter XIX

Literary History

THEORETICAL DISCUSSIONS OF PERIODISATION

- Cabanis, Louis, "La Notion de retours periodiques dans l'histoire litteraire," *Essais en deux langues*, Paris, 1938, pp. 3-10
- , "Les Perodes dans l'histoire de la litterature anglaise moderne," *Ibid*, pp. 11-22
- Chapman, Herbert, "Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft," *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin, 1930, pp. 92-129
- Fischer, Max, "The Psychological Basis of Literary Periods," *Studies for William A. Read*, Louisiana, 1940, pp. 254-68
- Fischer, H., "Der Epochebegriff im Lichte der französischen romantismeforschung," *Neue Jahrbucher fur Wissenschaft Jugendbildung*, X (1934), pp. 124-40
- Frederick, Richard Moritz, "Prinzipien der Wissenschaftlichen Periodenbildung," *Euphorion*, VIII (1901), pp. 1-42

REN 894

LITERARY HISTORY

2225

48.

488

Pe

F

t

Sta

V.

Vz

Vi

v

A

"Le Second Congres International d'histoire litteraire Amsterdam, 1935: Les Perodes dans l'histoire litteraire depuis la Renaissance," *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX (1937), pp. 255-398

Wellek, Rene, "Periods and Movements in Literary History," *English Institute Annual*, 1940, New York, 1941, pp. 73-

Wiese, Benno von, "Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes," *Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pp. 144

II. SOME DISCUSSIONS OF THE MAIN PERIODS

1. Renaissance:

Borinski, Karl, *Die Weltweidergeburtsidee in den neueren Zeiten. Der Streit um die Renaissance und die Entstehung der historischen Beziehungsbegriffe "Renaissance" und "Mittelalter"*, Munich, 1919

Burdach, Konrad, "Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation," *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1926, pp. 1-84

Eppelsheimer, H.W., "Das Renaissance problem," *Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), pp. 477-500

Fife, R.H., "The Renaissance in a Changing World," *Germanic Review*, IX pp. 73-95

Huizinga, J., "Das Problem der Renaissance," *Wege der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich, 1930, pp. 89-39

Panofsky, Erwin, "Renaissance and Renascences," *Kennedy Review*, VI (1944), pp. 201-36

Philippi, A., *Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig, 1912

2. Classicism:

Moreau, Pierre, "Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'un romantique?," *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, 1932, pp.

Peyre, Henri, *Le Classicisme francais*, New York, 1942 (contains chapter "Le Mot Classicisme" and annotated Bibliography)